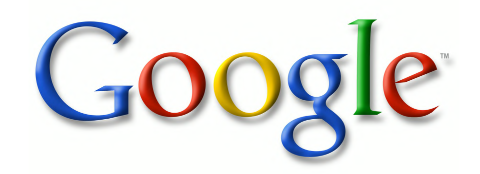
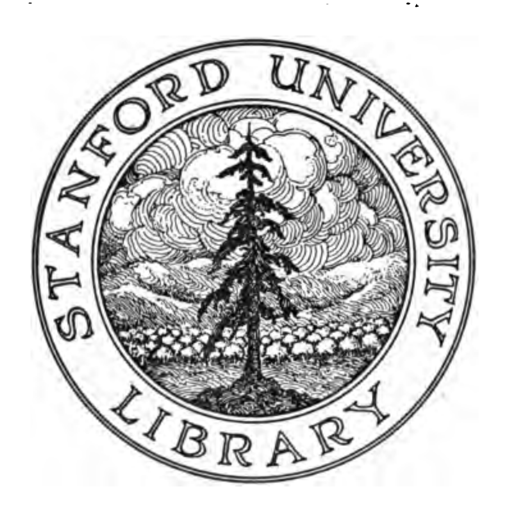



LIBRARY OF THE
Leland Stanford Junior University


704
M612


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

25

KLEINE

SCHRIFTEN

ZUR KUNST

VON

HEINRICH MEYER



HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1886



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Es wird im vorliegenden Bändchen der Deutschen Litteraturdenkmale zum erstenmale der Versuch gemacht, eine ausgewählte Sammlung der kleineren Schriften und Aufsätze Heinrich Meyers herauszugeben. Ein solches Unternehmen bedarf keiner Rechtfertigung: es ist eine Pflicht und eine Notwendigkeit. Eine Pflicht, denn der treue, unzertrennliche Freund Goethes hat ein Recht darauf, aus der unverdienten Vergessenheit hervorgezogen zu werden, in welche er beim deutschen Volke durch eigene übergrosse Bescheidenheit, durch das Übergewicht der romantischen Strömung am Anfang des Jahrhunderts, und durch die raschen Fortschritte der Altertumswissenschaft geraten ist; eine Pflicht auch, sofern Meyer selbst eine Sammlung seiner kleineren Schriften beabsichtigt hat und durch den Tod an der Ausführung verhindert worden ist. Eine Notwendigkeit: denn jeder Litteraturfreund, der sich mit den Häuptern unserer klassischen Litteratur etwas näher bekannt machen, der namentlich Goethes Leben und Entwickelungsgang eingehender verfolgen will, begegnet auf Schritt und Tritt diesem trefflichen Manne, ohne über ihn in den Nachschlagebüchern mehr als nur notdürftige, ungenügende und oft unrichtige Nachrichten zu bekommen. Erst in neuerer Zeit ist das Interesse für Meyer auch bei den Goetheforschern wieder ein lebendigeres geworden; namentlich gab L. Geiger im Goethe-Jahrbuch (besonders Bd. 3) wertvolle Nachträge zu den von F. W. Riemer unvollständig herausgegebenen Briefen Goethes an Meyer (Briefe von und an Goethe); sodann brachte in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst (Jahrg. 20, 1884—85)

Alphons Dürr einen eingehenden Aufsatz über Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe, und auch in der Allgemeinen deutschen Biographie findet sich eine gedrängte Lebensschilderung desselben von C. Brun. Der Herausgeber selbst hat in der Beilage der Allgemeinen Zeitung, 1882 Nr. 269, eine Erinnerung an den Halbvergessenen veröffentlicht.[1]) Eine Hauptquelle für die Kenntnis Meyers sind ausser seinen Werken und den Briefen Goethes an ihn die Werke Goethes, welche namentlich in der Hempelschen Ausgabe, in Einleitungen und Anmerkungen zerstreut, viele Einzelbeiträge zu seinem Lebensbilde enthalten; die Briefe Meyers an Goethe, die das wertvollste Material bilden würden, sind leider bis jetzt nicht zugänglich geworden. Seine Briefe an C. A.

---

[1]) Von älterer Litteratur ist zu nennen: der Artikel 'Meyer' in Füesslis Künstlerlexikon, aus dem die Verfasser der späteren Künstlerlexika geschöpft haben; die Nekrologe Meyers von C. A. Böttiger im Artistischen Notizenblatt 1832 Nr. 20 und von Hand in der Weimarer Zeitung 1832 Nr. 58 (vgl. Allgem. Nekrolog der Teutschen, Jahrg. 10, 1832, 2, 710 ff.), ganz besonders die gute Biographie in dem Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1852, mit einem Porträt Meyers nach dem Gemälde von L. Vogel in Zürich vom Jahre 1813: der ungenannte Verfasser ist nach Meyer von Knonau (Allg. Deutsche Biographie 21, 579) der Philolog und Numismatiker Heinrich Meyer. Einzelnes über Meyer findet sich noch in: Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 1, 35, 64 f., 121. Riemer, Mittheilungen über Goethe 1, 103, 202; Derselbe, Einleitung zu Meyers Geschichte der bildenden Künste, Bd. 3. Düntzer, Aus Goethes Freundeskreise. K. B. Stark, Handbuch der Kunstarchäologie 1, 230—232. G. Th. Stichling, Weimar. Beiträge zur Literatur und Kunst, Weimar 1865, S. 33—49. A. v. Zahn, Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Akten der grossherzogl. Kunstanstalten zu Weimar. Jahrb. f. Kunstwissensch. 1869, 2, 325—347; 4, 259 ff. C. Schuchardt, Einleitung zu Goethes Kunstschriften 1. 2. Stuttgart 1862. Derselbe, Einleitung und Anmerkungen zu dem Neudruck von Meyers Abhandlung Über Lehranstalten, Weimar 1860. R. Springer, Essays zur Kritik und Philosophie und zur Goethe-Litteratur, Minden 1885, S. 201—214. Weiteres Einzelne wird im Verlauf der Einleitung nach Bedarf zur Erwähnung kommen.

Böttiger sind veröffentlicht in dessen 'Literarischen Zuständen und Zeitgenossen', hg. v. K. W. Böttiger, 2, 296—313. Meyers kleinere Schriften, die seine Stellung zur Litteratur um die Wende des Jahrhunderts, namentlich zu Goethe und Schiller, charakterisieren und selbst wertvolle Litteraturdenkmale sind, finden sich in vielen, zum Teil schwer zugänglichen Zeitschriften versteckt, wo sie mit Mühe aus den übrigen Artikeln herausgesucht werden müssen, da nach damaliger Gepflogenheit die Verfasser sich gar nicht oder nur mit Chiffren unterzeichneten, so dass teils äussere Anhaltspunkte, wie Nachrichten in Briefwechseln, teils innere Gründe als Beweismittel für die Autorschaft zu hilfe genommen werden müssen.

Hieraus ergiebt sich als dringende Aufgabe zunächst der kritische Versuch einer möglichst vollständigen Zusammenstellung sämtlicher kleineren Schriften Meyers, ein Versuch, der bis jetzt noch nicht in seinem ganzen Umfang gemacht worden ist. Ein solches Gesamtbild seiner litterarischen Wirksamkeit bietet aber zugleich das beste Bild seiner Beziehungen zu Goethe und seiner Stellung zu den der klassischen Richtung entgegenstehenden Strömungen der Romantik und des Nazarenertums. Dass jedoch nicht alle diese Schriften unter den Begriff von Litteraturdenkmalen fallen, dass namentlich die späteren Berichterstattungen Meyers über künstlerische Erscheinungen mehr nur für sein Verhältnis zu Goethe als Förderer der Kunst von Bedeutung sind, versteht sich von selbst. Deshalb sind auch in die vorliegende Sammlung zunächst nur solche Schriften aufgenommen, welche Meyers litterarische Stellung überhaupt, sein Verhältnis zu Winckelmann, zu den Ansichten seiner Zeit und insbesondere zur alten Kunst charakterisieren. Solche kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Schriften haben um so mehr Anrecht auf einen Platz in einer Sammlung von Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts, als die deutsche Litteratur

dieser Zeit überhaupt und namentlich die ersten Grössen derselben aufs engste mit der bildenden Kunst in Beziehung stehen und mit allem Nachdruck die Überzeugung vertreten, 'dass die Kunstbildung einen Hauptbestandteil aller höheren menschlichen Bildung überhaupt ausmache'. Dieses lebhafte Gefühl für die bildende Kunst und dieser unwiderstehliche Drang nach Kunst machte sich am nachdrücklichsten in Goethe selber geltend und kam zum Durchbruch in seiner fluchtartigen Reise nach Italien. Die Hauptabsicht seiner Reise war, wie er an den Herzog schrieb (25. Januar 1788), neben anderem: 'den heissen Durst nach wahrer Kunst zu stillen.' Solche war damals in Deutschland nicht zu finden, und so suchte und fand Goethe, wie vor und nach ihm so viele, 'die wahre Kunst', das Ideal bildender Kunst in Italien, im klassischen Altertum und in der Kunst der Renaissance. Und hiebei kam ihm H. Meyer fördernd entgegen; ja, wenn man die Wandelungen betrachtet, welche Goethe während seines Aufenthaltes in Italien durchmachte, und die ihn mehr und mehr zu dem Studium der antiken Kunst und in seiner eigenen ausübenden künstlerischen Thätigkeit von dem dilettantischen Betrieb der Malerei zum ernsten Studium, namentlich der menschlichen Gestalt, führten und schliesslich in der Überzeugung endigten, dass er sich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden habe, und zwar als Künstler (s. seinen Brief an den Herzog vom 18. März 1788), — so möchte man wohl hierin wesentlich den Einfluss des auf den Pfaden Winckelmanns und Mengs' wandelnden Meyer erkennen. Es beginnt von ihrem ersten Bekanntwerden ein unaufhörlicher Wechselverkehr zwischen Goethe und Meyer, und da die Beschäftigung mit der Kunst von nun an in erhöhtem Mass ein wesentliches Lebensbedürfnis Goethes war, so ist damit auch die Stellung Meyers zu Goethe als eines unentbehrlichen Genossen in Sachen der Kunst besiegelt. Wie er Goethe auf den Pfaden der Kunst geleitet hat, so wurde er von Goethe in das

Reich der deutschen Litteratur eingeführt. Beide ergänzten einander auf dem Gebiete der Kunstlitteratur, und was Meyer hiezu beigesteuert hat, das sind Denkmale, die in unserer Litteratur einen ehrenvollen Platz in den ersten Zeitschriften der klassischen Litteraturperiode einnehmen und wert sind, mehr gelesen zu werden, als dies bisher der Fall gewesen zu sein scheint.

Für Meyers ganze Richtung ist der Umstand entscheidend gewesen, dass er nach seines ersten Lehrers Kölla Tod in den Unterricht Johann Caspar Füesslis in Zürich eintrat. Drei Jahre, 1778—81, brachte er im lehrreichen Verkehr mit diesem Manne zu, der nicht nur ein tüchtiger Maler, sondern zugleich Kunstschriftsteller war und als ein Freund und eifriger Verehrer von Winckelmann auch seinen Schüler auf das Studium der Kunstgeschichte, namentlich auf die Kunstanschauungen von Winckelmann und Mengs hinleitete. In H. Füesslis Künstlerlexikon heisst es von ihm, er habe sich als Kunstlehrer um die Kunst selbst in seinem Vaterland durch seinen Unterricht und geistvolle Aufmunterung junger Künstler ein bleibendes Verdienst erworben. Es ist derselbe, der 1778 Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz und 1795 Mengs' Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei herausgab.

Unter solchen Eindrücken durchlebte Meyer die Jahre der grössten Empfänglichkeit in Zürich, und als er 1784 nach Rom kam, hatte er durch solche Vorstudien bereits eine feste Richtung gewonnen, die zwar einseitig erscheinen kann, die ihn aber jedenfalls in der Fülle der Eindrücke, die er in Rom empfing, vor Zersplitterung bewahrte. 'Durch das Studium Winckelmanns, seines Führers bei Betrachtung der antiken Denkmäler, eignete er sich, heisst es in H. Füesslis Künstlerlexikon, das sichere Urtheil an, das seine späteren Schriften auszeichnete, obgleich er damals noch keine seiner Bemerkungen niederschrieb.' Aber auch das Studium der

neueren Kunst wurde nicht vernachlässigt, und als 1786 Goethe nach Rom kam, da war Meyer in der Kunstgeschichte bereits so bewandert und in Rom so eingelebt, dass er Goethe speziell durch diese Seite seines Könnens imponierte und sofort dessen ganze Zuneigung gewann, woraus ein Bund fürs ganze Leben wurde.

'Es ist ein schöner menschlicher Zug bei Goethe, dass sich ihm das Interesse für bestimmte Gegenstände gern mit einem Verhältniss zu gewissen Personen, welche sich demselben ganz gewidmet hatten, verband, ja selbst in dasselbe einkleidete. Auf dieselbe Weise verband er sich zum Studium der bildenden Kunst und zu Einwirkung auf den Gang derselben in Deutschland mit Heinrich Meyer, den er in Rom ..... kennen gelernt hatte; ja dieses Verhältniss kann insofern als das innigste dieser Art, welches er eingegangen, betrachtet werden, als er in diesem Manne, was die historische Kenntniss der Kunst betrifft, fast mehr als einen Mitstrebenden gesehen, nemlich ihn beinahe als eine unbedingte Autorität verehrt zu haben scheint', und, fügen wir diesen Worten Danzels[1] hinzu, als das Kunstbedürfnis bei dem vielseitigen Goethe stets in der vordersten Reihe seiner Interessen stand.

Dass das persönliche Verhältnis Goethes zu Meyer ein wirklicher Herzensbund war, und keineswegs 'diese Intimität nur auf die kunsthistorische Provinz beschränkt blieb', wie Hermann Grimm[2]) etwas geringschätzig sich ausdrückt, beweisen nicht nur die Urteile der Zeitgenossen, namentlich derjenigen, die selbst in sehr nahem, häuslichem Verkehre mit Goethe standen, sondern auch zahlreiche Äusserungen Goethes selbst, die deutlich genug erkennen lassen, dass er in Meyer nicht nur den Künstler und Kenner schätzte, sondern auch den Menschen liebte

[1]) Goethe und die Weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältniss zu Winckelmann. Gesammelte Aufsätze S. 120.
[2]) Goethe 2, 360.

und selbst in seinen intimsten Verhältnissen ins Vertrauen zog.

Riemer, der sich gegen Meyers nahe Stellung zu Goethe immer etwas missgünstig verhielt, äussert sich im Vorwort der 'Briefe von und an Goethe' S. IX: 'Wenn Goethes Verhältniss zu Schiller sich durch gleiche Theilnahme an der Poesie und Allem, was mit ihr verwandt ist, durch gegenseitiges Einwirken ihrer Naturen auf einander, durch gemeinsame Förderung ästhetischer Zwecke gestaltet, so bildet den Bezug Goethes zu Meyer, ausser dem stillen, persönlich ihm zusagenden ruhigen Charakter dieses Mannes, das praktisch-theoretische Interesse an aller und jeder Kunst, die früh schon in Rom gemachte Bekanntschaft, das Bedürfniss gegenseitigen Ideenaustausches, die durch Goethe beförderte Weiterbildung und Subsitzenz des Künstlers, das Zusammenleben mit demselben und das sociale literarische Wirken in Schriften, deren Zettel und Einschlag bald mehr bald weniger wechselseitig besorgt, immer jedoch zu vollkommenster Übereinstimmung im Resultat gebracht, unter der Firma der Weimarischen Kunstfreunde eine geraume Zeit allein die deutsche Kunstwelt zu unterhalten und zu belehren geeignet war.'

Eckermann in den Gesprächen mit Goethe (1^3, 148 f.) berichtet uns, Goethe schätze und rühme an seinem Freunde Meyer, dass dieser ausschliesslich auf das Studium der Kunst sein ganzes Leben verwendet habe, wodurch man ihm denn die höchste Einsicht in diesem Fache zugestehen müsse; 'Ich bin, habe er geäussert, auch in solcher Richtung frühzeitig hergekommen, und habe auch sonst ein halbes Leben an Betrachtung und Studium von Kunstwerken gewendet, aber Meyer'n kann ich es denn doch in gewisser Hinsicht nicht gleich thun.' Und seine eigene Meinung über Meyer spricht Eckermann (2^3, 226) dahin aus: 'In Meyers Nähe wird es mir immer wohl, welches daher kommen mag, dass er

ein in sich abgeschlossenes, zufriedenes Wesen ist, das von der Umgebung wenig Notiz nimmt, und dagegen sein eigenes behagliches Innere in schicklichen Pausen hervorkehrt. Dabei ist er in allem fundirt, besitzt den höchsten Schatz von Kenntnissen und ein Gedächtniss, dem die entferntesten Dinge gegenwärtig sind, als wären sie gestern geschehen. Er hat ein Übergewicht von Verstand, den man fürchten müsste, wenn er nicht auf der edelsten Kultur ruhte; aber so ist seine stille Gegenwart immer angenehm, immer belehrend.'

Auch der Kanzler von Müller[1]) spricht sich über das innige Verhältnis der beiden Freunde so aus, dass dasselbe keineswegs bloss als ein auf gemeinsamen Interessen beruhendes, sondern als rein menschliches gegenseitiger Liebe und Hochachtung erscheint. Er sagt: 'Goethe erklärt sich für so durchaus in Praemissen und Grundsätzen mit Meyern einverstanden, dass es beiden oft schwer wird, zu einer Unterhaltung oder Diskussion zu kommen. Sie sitzen sich oft Stundenlang vergnügt einander gegenüber, ohne dass einer mehr als abgebrochene Worte vorbringt. Wenn Goethe ein Kunstwerk erhält, verbirgt er es zuerst Meyern, um sich selbst ein Urtheil zu bilden, und nicht von einem fremden Urtheil überrascht, überboten zu werden.'[2])

Den schönsten Einblick in das Freundschaftsverhältnis geben uns die Mitteilungen des letzten Sekretärs Goethes, Christian Schuchardts, der einem Besucher erzählte[3]): Zelter, den man sonst für den intimsten Freund Goethes halte, sei zu einseitig gewesen; 'derjenige, mit welchem Goethe im herzlichsten Einvernehmen stand, war Heinrich Meyer. . . . . Vom Jahr 1791, wo Meyer nach

---

[1]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Fr. v. Müller, herausg. v. Burckhardt, S. 115.

[2]) In letzterer Hinsicht vgl. auch Eckermann, Gespräche mit Goethe 1³, 148.

[3]) Robert Springer, Essays zur Kritik und Philosophie und zur Goethe-Litteratur S. 211.

Weimar übersiedelte, stand er bis zu seinem Tode in seelenvollster Übereinstimmung mit Goethe, wie kein anderer, selbst nicht Schiller. . . . . Er war bescheiden, einfach, gemütvoll. Nach fünfzigjährigem Zusammenleben mit ihm gestand Goethe, unter allen, die sich thätig an seiner Seite erhielten, sei Meyer der Vorzüglichste; dabei stimmten sie aber in vielen Dingen nicht unmittelbar, sondern erst nach einem Wortgefecht überein. . . . Wenn Meyer stirbt, sprach Goethe, als der Freund erkrankte, so verliere ich einen Schatz, den wiederzufinden ich fürs ganze Leben verzweifle. . . . Wenn Meyer krank war, so entband mich Goethe von allen Arbeiten, damit ich seinem Freunde beständig zur Seite sein konnte. Die beiden Alten hatten sich zuletzt so ineinander verschmolzen, dass Einer ohne den Andern nicht mehr leben konnte. Oft sassen sie stundenlang neben einander ohne ein Wort zu sprechen, schon von ihrem Beisammensein befriedigt. Bei Goethes Tode sagte seine Schwiegertochter vorher, dass es nun auch mit Meyern nicht mehr lange dauern werde, und er starb noch in demselben Jahre.'

Das sind Urteile von Männern, die im beständigen Umgange mit Goethe und Meyer lebten, also auch ihr Verhältnis wohl besser zu beurteilen vermochten, als diejenigen, die bloss aus Goethes Werken schliessend Meyer zu Goethes 'kunsthistorischem Adjutanten' herabdrücken. Aber auch die anderen, berühmteren Glieder des Weimarer Kreises stellten Meyer sehr hoch. Über seine Beziehungen zu Schiller wird noch mehr die Rede sein. Herder, Voss, Wieland, C. A. Böttiger, auch Schadow äusserten sich aufs anerkennendste über seine Leistungen sowohl, als über seine Persönlichkeit. So schreibt z. B. Goethe an Meyer 21. August 1789 nach Rom, dass Herder ihn herzlich schätze, und Böttiger berichtet[1]: 'Herder findet die Erklärer bei Beschauung

[1]) C. A. Böttiger, Literar. Zustände u. Zeitgenossen 1, 121.

von Kunstwerken, besonders der Gemälde, unausstehlich. . . . . Nur Meyers wenige, aber sinnige Winke waren ihm angenehm.' Das günstige Urteil Herders über Meyers Beiträge zu den Griechischen Vasengemälden, hg. von C. A. Böttiger 1797 ff., wird unten angeführt werden. Wieland [1]) schätzte namentlich Meyers Richtung aufs Antik-Klassische; er war z. B. von Meyers Gemälde, das den Raub der Leukippiden darstellte, unbeschreiblich entzückt, und nannte es ein Stück von seinem heidnischen Evangelium. Auch hat Meyer Zeichnungen zu Wielands Agathon entworfen, die in Zürich von Lips gestochen, aber aus unbekannten Gründen nicht herausgegeben wurden. C. A. Böttiger war mit Meyer durch enge Bande der Freundschaft verknüpft und hat sich mit ihm mehrmals zur Herausgabe von Schriften verbunden, sowie auch in mehreren Zeitschriften Meyer zum Mitarbeiter gehabt (s. u.). Will man auch hier die Freundschaft aufs archäologische Gebiet beschränkt wissen? Ein Licht auf dieses Verhältnis werfen eine Anzahl Briefe Meyers an Böttiger. Auch der warme Nekrolog zeugt von Böttigers Liebe und Verehrung für Meyer, und in dem Vorbericht zur Amalthea (1, XXXVI) spricht er in Ausdrücken höchster Achtung von ihm als Menschen und als Kenner. In diesem Verkehr mit Böttiger tritt Meyers kunstarchäologische Thätigkeit in den Vordergrund, so in den Vasenbeschreibungen, in der Betrachtung der Aldobrandinischen Hochzeit, in den Nachrichten über antike Kunstwerke in der Amalthea. Im Verkehr mit Goethe dagegen erscheint Meyer mehr als wissenschaftlicher und praktischer Kunstkenner, als Kunstlehrer (an der Zeichenschule) und als Kunsttheoretiker, in Behandlung ästhetischer Fragen.

Meyer war, als ihn Goethe in Rom kennen lernte, bereits fertig und abgeschlossen in seinem Urteil, wohl-

[1]) C. A. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 1, 35.

bewandert im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte und in den Sammlungen Roms, und das war es zunächst, was ihn Goethe so wert machte. Seine erste Begegnung mit Meyer schildert dieser in der 'Italienischen Reise' (Brief vom 3. November 1786) in der bekannten Weise und schliesst mit den Worten: 'Der belehrende Künstler war Heinrich Meyer, ein Schweizer, der mit einem Freunde, Namens Cölla, seit einigen Jahren hier studiert, die antiken Büsten in Sepia vortrefflich nachbildet und in der Kunstgeschichte wohl erfahren ist.' In der nächsten Zeit lesen wir dann in dem Reiseberichte nichts über einen häufigeren Verkehr zwischen Beiden. Tischbein steht bei Goethe zunächst noch im Vordergrund. Reiffenstein, Angelika Kauffmann, Schütz, Hirt, Moritz bilden den Kreis, in dem er verkehrt. Doch muss er trotz seines Schweigens auch Meyer früh näher getreten sein. Denn schon Anfang Januar 1787 schreibt er an den Herzog: 'Das Wichtigste, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe, sind die Stile der verschiedenen Völker des Alterthums und die Epoche dieser Stile in sich, wozu Winckelmanns 'Geschichte der Kunst' ein treuer Führer ist. Mit Hilfe der Künstleraugen und eigener Kombinationsgabe suche ich soviel als möglich Manches zu finden und zu suppliren, was uns Winckelmann jetzt selbst geben würde, wenn er in diesem Jahr eine neue Ausgabe veranstalten könnte. . . . . An unsere Zeichenakademie hab' ich vielfältig gedacht, auch einen Mann gefunden, wie wir ihn einmal brauchen, wenn Kraus abgeht, dass man mehr aufs Solidere kommt.' Hier kann Goethe bei den 'Künstleraugen' wohl kaum an einen anderen als an Meyer denken; bei dem ins Auge gefassten Nachfolger Krauses im Direktorate der freien Zeichenschule kann Meyer oder Tischbein gemeint sein; letzteres legt sich auch dadurch nahe, dass Goethe am 2. Oktober 1787 sich über Tischbein dahin ausspricht, derselbe habe nicht so eingeschlagen, wie er gehofft. 'Es ist ein wirklich

guter Mensch, aber er ist nicht so rein, so natürlich, so offen, wie seine Briefe.' Doch braucht man diese Hoffnung nicht notwendig mit der Besetzung der Direktorstelle in Zusammenhang zu bringen, sondern kann sie auch lediglich auf das Freundschaftsverhältnis beziehen, und da Goethe Meyer nun schon einige Monate kannte und offenbar beim Studium der antiken Kunst mit ihm verkehrte, so konnte er auch schon ihn als einstigen Lehrer an der Zeichenschule ins Auge fassen. Seit er vollends aus Neapel nach Rom zurückgekehrt war und Tischbein diese Stadt anfangs Juli wieder verliess, um wieder nach Neapel zu gehen, wurde der Verkehr mit Meyer dafür um so reger; seine tiefen und sicheren Kenntnisse, seine im gleichen Boden des Studiums Winckelmanns wurzelnde Auffassung, sodann aber auch das bescheidene, gefällige Wesen Meyers zogen ihn an. Er schreibt den 6. Juli 1787, also einen Monat nach seiner Rückkehr: 'Moritz, einige Landsleute im Hause, ein wackerer Schweizer sind mein gewöhnlicher Umgang.' Und am Schlusse des Berichtes vom Oktober heisst es: 'Unabhängiges Nachdenken, Anhören von Andern, Beschauen künstlerischen Bestrebens, eigene praktische Versuche wechselten unaufhörlich oder griffen vielmehr wechselseitig in einander ein. Hiebei förderte mich namentlich die Theilnahme Heinrich Meyers von Zürich, dessen Unterhaltung mir, obgleich seltener, günstig zu Statten kam, indem er als ein fleissiger und gegen sich selbst strenger Künstler die Zeit besser anzuwenden wusste, als der Kreis von jüngern, die einen ernsten Fortschritt in Begriffen und Technik mit einem raschen lustigen Leben leichtmüthig zu verbinden glaubten.' Im Novemberbericht sodann spricht sich Goethe über ihn so aus: 'Heinrich Meyer von Zürich, dessen ich schon oft zu gedenken Ursach hatte, so zurückgezogen er lebte, so fleissig er war, fehlte doch nicht leicht, wo etwas Bedeutendes zu schauen, zu erfahren, zu lernen war; denn die Übrigen suchten und

wünschten ihn, indem er sich in Gesellschaft so bescheiden als lehrreich erwies. Er ging den sichern, von Winckelmann und Mengs eröffneten Pfad ruhig fort, und weil er in der Seidelmann'schen Manier antike Büsten mit Sepia gar löblich darzustellen wusste, so fand Niemand mehr Gelegenheit als er, die zarten Abstufungen der frühern und spätern Kunst zu prüfen und kennen zu lernen.' Die Beobachtungen der Vorteile der Fackelbeleuchtung von Statuen, die Meyer bei Gelegenheit eines Besuches des vatikanischen und kapitolinischen Museums in grosser Gesellschaft mit Goethe und Andern machte, hat er in einem Aufsatze niedergelegt, welchen Goethe im Anschluss an Obiges in seine Italienische Reise aufgenommen hat.

Eine ganz ausserordentliche Einwirkung auf sich schreibt Goethe seinem Freunde in jenem vielerwähnten Brief vom 25. Dezember 1787 zu, wo er sagt: 'Der Glanz der grössten Kunstwerke blendet mich nicht mehr; ich wandle nun im Anschauen, in der wahren, unterscheidenden Erkenntniss. Wie viel ich hierin einem stillen, einsam fleissigen Schweizer, Namens Meyer, schuldig bin, kann ich nicht sagen. Er hat mir zuerst die Augen über das Detail, über die Eigenschaften der einzelnen Formen aufgeschlossen, hat mich in das eigentliche Machen initiirt. Er ist in Wenigem genügsam und bescheiden. Er geniesst die Kunstwerke eigentlich mehr als die grossen Besitzer, die sie nicht verstehen, mehr als andere Künstler, die zu ängstlich von der Nachahmungsbegierde des Unerreichbaren getrieben werden. Er hat eine himmlische Klarheit der Begriffe, und eine englische Güte des Herzens. Er spricht niemals mit mir, ohne dass ich alles aufschreiben möchte, was er sagt, so bestimmt, richtig, die einzige wahre Linie beschreibend sind seine Worte. Sein Unterricht gibt mir, was mir kein Mensch geben konnte, und seine Entfernung wird mir unersetzlich bleiben. In

seiner Nähe, in einer Reihe von Zeit, hoffe ich noch auf einen Grad im Zeichnen zu kommen, den ich mir jetzt selbst kaum denken darf. Alles, was ich in Deutschland lernte, verhält sich zu seiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht. Ich habe keine Worte, die stille wache Seligkeit auszudrücken, mit der ich nun die Kunstwerke zu betrachten anfange; mein Geist ist erweitert genug, um sie zu fassen, und bildet sich immer mehr aus, um sie eigentlich schätzen zu können.' Dieses ehrende Geständnis findet seine Erklärung darin, dass Goethe damals getreu seinem schon im August dem Herzog mitgeteilten Studienprogramm im Bunde mit Meyer bereits das Studium der menschlichen Gestalt begonnen hatte, worüber er am 25. Januar 1788 an seinen Fürsten schreibt, er sei gegen Ende Oktober wieder in die Stadt gekommen, und da sei eine neue Epoche angegangen, nämlich das gründliche Studium der Menschengestalt. Dadurch erst habe er angefangen die Antiken zu verstehen. Nachdem er alle Teile gründlich durchstudiert, gedenke er nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frischgewaschenen Augen zu besehen. 'Diesen Cursum habe ich an der Hand eines Schweizers Namens Meyer, eines gar verständigen und guten Künstlers gemacht.' Wenn nun auch Goethe in demselben Briefe noch die Absicht ausspricht, noch einige Landschaftszeichnungen zu beginnen und einige Veduten nach der Natur zu zeichnen, wenn auch Meyer mit Goethe im Herbst 1787 bei Verschaffelt einen Kurs in der Perspektive mitmacht, so ist doch die Menschengestalt für Beide die 'Sonne', um die sich seit seiner Bekanntschaft mit Meyer bei Goethe alle Kunst bewegte: 'wie ich vorher, schreibt er a. a. O., gleichsam wie von dem Glanz der Sonne, meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen.' Diese Wendung ist für Beide wichtig geworden, indem sie dadurch mehr und mehr die Anschauung in sich befestigten, welche der einzelnen

menschlichen Gestalt in der bildenden Kunst überhaupt die höchste Bedeutung zumass[1]) und ihnen so, da die menschliche Gestalt allerdings vorzugsweise für plastische Behandlung sich eignet, den Vorwurf eintrug, sie übertrügen die Gesetze der Skulptur auf die Malerei (s. Danzel). Wie man sich zu dieser Frage stellen mag, soviel ist jedenfalls richtig, dass ohne gründliches anatomisches Studium der Menschengestalt eine vollendete künstlerische Darstellung derselben nicht möglich ist, und wenn sichs die Freunde hiebei sauer werden liessen, so können wir es Meyer nur zum hohen Verdienst anrechnen, dass er Goethe dabei gefördert hat.

Dieser wusste auch, was er ihm verdanke. Noch am 15. März 1788 schrieb er: 'Drei, vier Künstler kommen täglich auf mein Zimmer, deren Rath und Anmerkung ich nutze, unter welchen jedoch, genau besehen, Heinrich Meyers Rath und Nachhilfe mich am meisten fördert. Wenn mit diesem Winde, auf diesem Elemente ein Schiff nicht von der Stelle käme, so müsste es keine Segel oder einen wahnsinnigen Steuermann haben.' Der Gedanke an den Abschied von Rom wurde ihm daher namentlich um der Trennung von Meyer willen schwer. Am 11. April schreibt er: 'Die Tage vergehen und ich kann nichts mehr thun. Kaum mag ich noch etwas sehen; mein ehrlicher Meyer steht mir noch bei und ich geniesse noch zuletzt seines unterrichtenden Umgangs. . . . . — Ich war mit meinem guten Meyer diesen Morgen in der französischen Akademie, wo die Abgüsse der besten Statuen des Alterthums beisammen stehen. Wie könnt' ich ausdrücken, was ich hier wie zum Abschied empfand? In solcher Gegenwart wird man mehr als man ist; man fühlt, das Würdigste, womit man sich beschäftigen solle, sei die menschliche

[1]) Goethe an Meyer, 27. April 1789: 'Nach meiner Überzeugung ist die höchste Absicht der Kunst, menschliche Formen zu zeigen, so sinnlich bedeutend und schön als möglich ist.'

Gestalt, die man hier in aller mannichfaltigen Herrlichkeit gewahr wird.'

Mit dem Weggang aus Rom war Meyer nicht vergessen. Der persönliche Verkehr wurde nun ersetzt durch den brieflichen. Meyer begab sich zunächst nach Goethes Abreise nach Neapel, wo er auch die Herzogin Amalia und ihren Reisebegleiter Herder kennen lernte, welchem Goethe seinen Freund in einem Briefe vom Anfang Juni aus Konstanz warm empfahl. Im September war er wieder in Rom, und am 19. schrieb ihm Goethe aus Weimar: 'Ich kann und darf nicht sagen, wie viel ich bei meiner Abreise von Rom gelitten habe, wie schmerzlich es mir war, das schöne Land zu verlassen; mein eifrigster Wunsch ist, Sie dort wiederzufinden..... — Ihre beiden Briefe haben mir viel Freude gemacht, sagen Sie mir ja von Zeit zu Zeit etwas. Von Ihnen ganz allein höre ich einen ernsthaften Wiederklang meiner ächten italienischen Freuden. Wie sehr wünsche ich, dass wir uns irgend in der Welt wieder begegnen möchten!'

Wer so schreibt, hat mehr als ein bloss sachliches Interesse. Goethe suchte und fand daher auch Mittel und Wege, seinen Herzenswunsch zu verwirklichen. Und die Art und Weise, wie er Meyer davon benachrichtigt, trägt nicht den Charakter geschäftsmässiger Förmlichkeit oder höflicher Verbindlichkeit, mit der Goethe sonst wohl solche Mitteilungen macht, sondern die aufrichtigste Herzensfreude spricht aus dem Brief vom 21. August 1789, worin er ihm schreibt, wie er für seine Zukunft gesorgt habe: 'Endlich, mein lieber Meyer, kann ich Ihnen sagen, dass ich meinem Wunsche, etwas für Sie zu thun, näher komme. Herder, welcher glücklich zurück ist und Sie herzlich schätzt, hat mir gesagt, Ihr Wunsch sey, noch einige Jahre in Rom zu bleiben und nachher irgendwo ein ruhiges Plätzchen zu finden, wo Sie unter Freunden Ihr Talent üben und ein leidliches Leben führen möchten.

Ich kann Ihnen folgendes Anerbieten thun. Wenn Sie noch zwei Jahre bleiben wollen, kann ich Ihnen (jährlich) hundert Scudi versprechen, welches wenigstens eine Zubusse ist und bei Ihrer Art zu leben Sie erleichtert und Ihnen Raum zum Studiren gibt. — — Sind die zwei Jahre herum, so kommen Sie zu uns. Für das Reisegeld sorge ich, und sorge, dass Sie eine Situation hier finden, die Ihrer Gemüthsart angemessen ist. Wenn ich Ihnen keine grosse Pension versprechen kann, so sollen Sie doch haben, was Sie brauchen. Nun wäre mein Wunsch: Sie sagten mir Ihre Gedanken etwas umständlicher über die Zeit Ihres dortigen Aufenthaltes, über die Studien, die Sie noch zu machen wünschen u. s. w. Sie könnten auch in der Zeit Manches sammeln, was Sie glaubten, das dereinst hier nützlich und erfreulich seyn könnte, und sich so nach und nach zu einer Existenz in einem nordischen Städtchen vorbereiten. In der Nachbarschaft haben wir kostbare Kunstwerke, wo sich der Sinn wieder auffrischen lässt. Gute Freunde finden Sie und eine sehr zwanglose Existenz. Der Herzog, der mich in den Stand setzt, Ihnen diese Anerbieten zu thun, ist ein Herr, dem Sie anzugehören sich freuen werden. Mir giebt es eine neue Aussicht auf's Leben, dass ich mir nun denken kann, dereinst Ihres Umganges zu geniessen. — — Von Ihren Arbeiten, wie sie vorwärts gehen, schreiben Sie mir ja, und von Allem, was Sie glauben, was uns gegenwärtig und künftig erfreulich seyn kann. Da wir nun zusammengehören, so müssen wir auch unsern Lebensgang zusammenleiten, auf jede Weise. — —'

Ein kürzeres Zusammensein genossen die beiden Freunde vor Meyers Eintritt in Weimar noch einmal auf italienischem Boden, nämlich im Jahre 1790 in Venedig,

wo Goethe die aus Rom zurückkehrende Herzogin Amalia zu erwarten hatte (vgl. Goethe, Tag- u. Jahreshefte 1790). Meyer befand sich damals auf der Heimreise nach der Schweiz, wo er noch bis zu seinem Eintritt in Weimar blieb.

Im November 1791 trat Meyer in Weimar ein, unter dem Titel eines Professors an der freien Zeichenschule. Über seine Wirksamkeit an dieser, zuerst als Lehrer, dann als Direktor, zu reden ist hier nicht der Ort[1]; für unseren Zweck ist es wichtiger, dass Meyer nunmehr in ganz spezielle und intime Beziehung zu Goethe trat. Diese fand ihren äusseren Ausdruck darin, dass Goethe Meyer völlig in sein Haus aufnahm, und dass dieser Goethes Hausgenosse (nicht etwa Sekretär) blieb bis zu seiner Verheiratung mit Fräulein von Koppenfels gegen Ende des Jahres 1802. Diese Hausgenossenschaft hat mehr als alles Andere noch dazu beigetragen, die Freunde aufs engste an einander zu ketten. Keinem Anderen hat Goethe eine so weitgehende Freundschaft erwiesen, keiner aber hat sich ihm auch so selbstlos hingegeben, ist so auf alle seine Bestrebungen eingegangen und hat so seine ganze Arbeitskraft dem Meister zur Verfügung gestellt. Wie wert Goethe dieses Zusammenleben war, geht aus seinen Äusserungen in den Tag- und Jahresheften 1802 und aus einem Brief an Knebel vom 28. November desselben Jahres hervor. An jener Stelle heisst es: 'In meinen Weimarischen häuslichen Verhältnissen ereignete sich eine bedeutende Veränderung. Freund Meyer, der seit 1792, einige Jahre Abwesenheit ausgenommen, als Haus- und Tischgenosse mich durch belehrende, unterrichtende, berathende Gegen-

[1]) Man vergleiche hiezu: Vogel, Goethe in amtlichen Verhältnissen, Jena 1834. Stichling, Goethe und die freie Zeichnenschule zu Weimar (Weimarische Beiträge zur Litteratur und Kunst, Weimar 1865, S. 33—49). A. v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft 2, 325 ff. A. Dürr, Zeitschr. f. bild. Kunst 20, 68.

wart erfreute, verliess mein Haus in Gefolg einer eingegangenen ehelichen Verbindung. Jedoch die Nothwendigkeit, sich ununterbrochen mitzutheilen, überwand bald die geringe Entfernung; ein wechselseitiges Einwirken blieb lebendig; so dass weder Hinderniss noch Pause jemals empfunden ward.' In dem Briefe schreibt Goethe: 'In meinem Hause geht durch unsers guten Meyers Verheirathung eine grosse Veränderung vor, indem ich die Nähe eines so lieben Freundes künftig entbehren muss. Die Hausgenossenschaft hat das Eigene, dass sie, wie eine Blutsverwandtschaft, zum Umgang nöthigt, da man gute Freunde selten sieht, wenn man sich erst sie zu besuchen oder einzuladen entschliessen soll.' Namentlich auch in dem etwas schwierigen Verhältnisse zu Christiane Vulpius wusste Meyer den richtigen Takt zu beobachten, und als Goethe während der Campagne in Frankreich und der Belagerung von Mainz längere Zeit von Hause abwesend war, da konnte er Meyer als Beschützer seines kleinen Sohnes zurücklassen und in seine Hände die Leitung der Bauthätigkeit an seinem Hause legen. Über dieses schöne Verhältnis spricht sich auch Goethe in der 'Campagne in Frankreich' (Werke 25, 164) in warmen Worten also aus: 'Unser stiller, häuslicher Kreis war nun um so reicher und froher abgeschlossen, indem Heinrich Meyer zugleich als Hausgenosse, Künstler, Kunstfreund und Mitarbeiter zu den Unsrigen gehörte, und an allem Belehrenden, sowie an allem Wirksamen thätigen Antheil nahm.' Auf das freundschaftlich-herzliche Verhältnis, das Meyer auch mit Goethes Familie verband, werfen namentlich noch einige Briefe Goethes an Meyer nach Italien ein freundliches Licht, wo Goethe am 17/18. August 1796 u. a. schreibt: 'Die Hausfreundin grüsst und wünscht Ihnen bald wieder eine gute Suppe zu kochen und Sie aufs Beste zu pflegen, welche fromme Wünsche denn freilich

leider mit den unsrigen in Widerspruch stehn' (Goethe-Jahrb. 3, 228), und am 15. September: 'Vom Sauerkraut soll nächstens eine Probe gemacht werden. Die Hausfreunde (d. h. die Familie des Dichters, insbesondere Christiane) wünschen sehnlich Ihre Wiederkunft und versprechen die allerbeste Bewirthung' (ebenda 3, 234). Derlei geht doch über die Grenzen der kunstgeschichtlichen Provinz!

Über die Studien der 'Weimarischen Kunstfreunde' aus der ersten Zeit von Meyers Aufenthalt erfahren wir unter anderem aus Goethes 'Campagne in Frankreich' (S. 170), dass sie sich namentlich mit den Gemmen der fürstlich Gallitzinschen Sammlung beschäftigten, und dass Meyer den Farbenbeobachtungen Goethes hilfreich an die Hand ging: 'Freund Meyer entwarf verschiedene Compositionen, wo man sie (die Farben) theils in einer Reihe, theils im Gegensatz zu Prüfung und Beurtheilung aufgestellt sah.' Auch Böttiger (Lit. Zustände und Zeitgenossen 1, 35) berichtet hierüber schon unterm 17. Februar 1792 folgendes: 'Am Schlusse (eines jener Weimarischen Gesellschaftsabende) hatte Herr Meyer, der schweizer Maler, der bei Goethe wohnt und viele Jahre in Italien zugebracht hat, sein neuestes Gemälde holen und vor uns aufstellen lassen. Meyer hat nach den neuen prismatischen Versuchen von Goethe das Colorit eingerichtet, und man muss gestehen, es that auch jetzt am Abend unerwartet herrliche Wirkung.' Und Goethe schreibt an Jacobi (1. Februar 1793): 'Ich lasse dir die Zeichnungen kopiren in denen Meyer meine theoretischen Farben Speculationen in Praxin zu setzen anfing.'

Doch das waren nicht die einzigen Bestrebungen der beiden Kunstfreunde. Bald tauchen weitergehende Pläne auf. 1794 schreibt Goethe in den Tag- und Jahresheften: 'Als Hausgenossen besass ich nunmehr meinen ältesten römischen Freund Heinrich Meyer. Erinnerung und Fortbildung italienischer Studien

blieb tägliche Unterhaltung. Bei dem letzten Aufenthalt in Venedig hatten wir uns aufs Neue von Grund aus verständigt und uns nur desto inniger verbunden.' Dass dabei der Wunsch, Italien wiederzusehen, immer rege blieb, ist natürlich. Zunächst aber sollte Meyer im Jahr 1794 im Auftrag des Herzogs auf einige Monate nach Dresden, um dort auf der Gallerie Studien zur Ausschmückung des Schlosses in Weimar zu machen. Goethe besuchte Meyer in Dresden Anfangs August, wo sie sich dann 'auf der Gallerie was rechts zu Gute thaten.' Auch die Dresdener Antiken scheint Meyer damals studiert zu haben; Goethe schreibt darüber an Schiller (13. Februar 1796): 'Er hat die Art die Antiken zu beobachten, die er in Dresden angefangen hatte, fortgesetzt; er schreibt, "Nun kommt es auf zarte Bemerkungen an: der Zeichnung der Augen, der Art, wie die Linien sich schwingen und sich begegnen, wie der Mund gezeichnet und gearbeitet ist, wie die Haare angesetzt sind, was für Kenntnisse der Künstler gehabt, welcher Theorie er gefolgt sei".' Und an Meyer schreibt er nach Italien 3. März 1796: 'Dass Sie durch genaue Beobachtungen des Sinnes, in welchem die Kunstwerke gemacht sind, der Art wie, und der Mittel wodurch sie gemacht sind, neue und sichere Quellen des Beschauens und der Erkenntniss eröffnen würden, war ich durch Ihre Versuche in Dresden und durch Ihr ganzes Leben und Wesen überzeugt'. Auch brieflicher Verkehr hatte in der Zeit des Dresdener Aufenthaltes zwischen beiden stattgefunden. Von den acht Briefen Goethes an Meyer aus diesem Sommer giebt aber Riemer nur zwei und auch diese verstümmelt wieder.

Inzwischen hatte sich Schiller Goethe genähert und ihn für die Horen gewonnen; auch Meyers Mitwirkung wurde in Aussicht genommen und war Schiller hoch erwünscht (s. Goethe-Schillers Briefwechsel Nr. 21). Im November 1794 erfolgte die erste persönliche Begegnung beider in Jena, die Eckermann (Gespr. m. Goethe 2^3,

226 f.) nach Meyers Erzählung beschreibt. Schiller war sehr erfreut, in Meyer einen tüchtigen Mitarbeiter zu gewinnen (s. Brief Schillers an Goethe 2. Januar 1795, auch unten S. LII). Meyers Beiträge machten in Deutschland Aufsehen und verschafften ihm einen Namen (Goethes Brief an Meyer 22. Juli 1796, veröffentlicht im Goethe-Jahrb. 3, 222). Neben seiner erneuten Teilnahme an der schönen Litteratur liess Goethe die durch die Verbindung mit Meyer sich mehr und mehr ausgestaltende kunstwissenschaftliche Unternehmung nicht fallen, wenn auch der Plan seiner Einwirkung auf die zeitgenössischen Kunstbestrebungen noch keinerlei feste Gestalt angenommen hatte. Auch Schiller wurde mit in dieses Interesse gezogen und nahm lebhaften Anteil. Doch zeigte sich bald, dass die bisherigen Vorstudien noch nicht genügten: Meyer sollte daher noch einmal nach Italien, und Goethe wollte, so bald es die Zeitverhältnisse und seine Geschäfte erlaubten, nachkommen. So reiste Meyer im Herbst 1795 abermals auf beinahe zwei Jahre dorthin, vornehmlich mit dem Zweck, 'die Geschichte alter und neuer Kunst in den sprechendsten Denkmälern ihres Steigens, Stillstands und Verfalls u. s. f. noch tiefer zu ergründen' (Füessli). Es handelte sich dabei wesentlich um eine Katalogisierung und Beschreibung der massenhaften Kunstschätze alter und neuer Zeit, Architektur, Plastik und Malerei, nach einer bestimmten Methode, um Beschaffung von Kopieen und Zeichnungen der wichtigsten derselben, sowie um topographische Schilderung der wichtigsten Plätze (vgl. Goethes Brief an Meyer Nr. 17, S. 43); jedoch scheint damals keineswegs eine Beschränkung auf Italien beabsichtigt gewesen zu sein, sondern sollte auch die alte deutsche Kunst in Betracht gezogen werden. So schreibt Goethe dem Freunde am 16. November 1795: 'Nürnberg hoffe ich dereinst mit Ihnen zu sehen und glaube selbst, dass man von da und von Augsburg aus den alten deutschen Kunsthorizont recht gut werde über-

schauen können. Die Art, wie Sie die Denkwürdigkeiten in und um München gesehen und beschrieben, zeigen zum voraus, was für eine reiche Ernte jenseits der Alpen zu erwarten ist. — Die tabellarische Methode finde ich auch in ihrer Ausführung vortrefflich, besonders wird sie dem kunstrichterlichen Gedächtnisse auf das beste zu Hülfe kommen.' Und am 30. Oktober 1796: 'Ihre Beschreibung von Fiesole in Nr. 9 hat mich ausserordentlich erfreut [1]; das wäre so ein Anfang, wie ich dereinst unsere Topographie ausgeführt wünschte, anstatt dass man die Leser immer mit Wiederholung der Strassen und Wegebeschreibungen ermüdet.' Die Abwesenheit Meyers empfand Goethe schmerzlich. 'Seine Entfernung beraubte mich alles Gesprächs über bildende Kunst, und selbst meine Vorbereitung, ihm zu folgen, führte mich auf andere Wege' (Tag- u. Jahreshefte 1795, Abs. 100). Aber der lebhafte schriftliche Verkehr bot wenigstens einigen Ersatz. Leider sind die Briefe Meyers bisher der Öffentlichkeit ganz vorenthalten geblieben, soweit sie nicht später in Zeitschriften übergingen, wie der Aufsatz über Fiesole u. a. (s. unten), oder, wie die Vasenberichte an C. A. Böttiger, von diesem in seinen Publikationen mitgeteilt wurden. Aus den Tag- und Jahresheften von 1796 erfahren wir, Freund Meyer habe fleissig aus Italien gewichtige Blätter geschrieben, und Goethe selbst sei durch die Vorbereitung, ihm zu folgen, zu mannigfaltigen Studien genötigt worden, deren Aktenstücke ihm noch jetzt viel Nutzen brächten. Namentlich sei er dadurch auf Cellinis Selbstbiographie geführt worden, und habe, um sich recht in der florentinischen Kunstgeschichte einzubürgern, gern den Entschluss gefasst, die Biographie zu übersetzen, besonders weil sie Schiller zu den Horen brauchbar geschienen habe, wo denn auch 1796 und 97 ein Teil derselben erschien.

Wie wenig sich die Freunde über ihr Vorhaben noch

---

[1] Später in den Propyläen veröffentlicht.

im Klaren waren, zeigt Goethes Äusserung in seinem Brief vom 8. Februar 1796: 'Ich freue mich zu sehen, wie es Ihnen geht und dass nur, wie vorauszusehen war, des Guten zu viel ist. — Wir haben uns, mein lieber Freund, freilich ein sehr weites und breites Pensum vorgesteckt, und das war, der Übersicht wegen, sehr gut; aber ich bin doch immer dafür, dass wir beim Einzelnen gründlich sind' u. s. w. In dem Brief vom 3. März zeigt sich wieder recht deutlich das Bedürfnis, das Goethe nach Meyers persönlichem Umgang empfand; er spricht seine Sehnsucht aus, 'in Meyers Gesellschaft wieder zu lebhaftem Anschauen der Kunstwerke in Italien zu gelangen': 'Dass wir uns gefunden haben, ist eines von den glücklichsten Ereignissen meines Lebens; ich wünsche nur, dass wir lange zusammen auf diesem Erdenrunde bleiben mögen, wie ich auch hoffe, dass Schiller, ohngeachtet seiner anscheinenden Kränklichkeit, mit uns ausdauern wird.' Und am 20. Juni: 'Am meisten betrübt mich bei der gegenwärtigen Lage der Sachen, dass, indem ich länger Ihres Umganges entbehre, Sie auch nun länger für sich bleiben und einer freundlichen Theilnahme ermangeln. Es geht uns der ganze Gewinn des Lebens verloren, wenn wir uns nicht mittheilen können, und eben in den zartesten Sachen, an denen man so selten Theilnehmer findet, wünscht man sie am lebhaftesten. Bei Ihrer Abwesenheit und bei der ganzen jetzigen Lage tröstet mich das am meisten, dass wir, die wir nun einmal verbunden sind, einander so rein und sicher entgegenarbeiten; von Schillern bin ich gewiss, dass er nicht rückwärts geht.'

Hier spricht mehr als das Kunstinteresse, hier spricht das Herz. Zugleich sehen wir, dass bei Goethe, der mit Meyer, allerdings durch das Kunstbedürfnis geleitet, einen Herzensbund geschlossen hatte, ehe er Schillern

näher kannte, durch die Annäherung Schillers der ältere Freund nicht verdrängt wurde, sondern dass es Goethe ein Bedürfnis war, wie er Schiller auf dem poetischen Gebiet sich entgegenkommend zeigte, so nun auch diesen in seine und Meyers gemeinsame Interessen hereinzuziehen, was ihm denn auch insoweit gelang, als Schiller an ihren Studien den regsten Anteil nahm und später selbst einen Beitrag zu ihrer Zeitschrift Propyläen lieferte. Aus dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel ersehen wir, dass namentlich die Frage nach den Gegenständen der Kunst, die Goethe mit Meyer in seinem Briefwechsel immer wieder berührt, auch von Goethe und Schiller im mündlichen und schriftlichen Verkehr vielfältig erörtert wurde. Die Berichte Meyers aus Italien fanden auch bei Schiller warmes Interesse. 'Meyers Stimme aus Florenz hat mich recht erquickt und erfreut. Es ist eine Lust ihn zu hören, schreibt er an Goethe, mit welcher zarten Empfänglichkeit er das Schöne aufnimmt, und bei einem so denkenden und analysirenden Geist, wie der seinige, ist diese Rührungsfähigkeit, diese offene Hingebung eine unendlich schätzbare Eigenschaft' (29. Juli 1796). In diesem Sinne richtete er auch an Meyer das in die Gedichte aufgenommene Epigramm: Der griechische Genius an Meyer in Italien.

Tausend Andern verstummt, die mit taubem Herzen ihn fragen,
Dir, dem Verwandten und Freund, redet vertraulich der Geist.

Also auf Schiller konnten die beiden Kunstfreunde bei ihrem Unternehmen rechnen. In demselben Brief dagegen, in dem Goethe diese Zuversicht ausspricht (20. Juni 1796, s. o.), klagt er (fast mit denselben Worten, wie am 18. Juni Schiller in einem Brief an Goethe) über Herder, den Freund Humanus, der im 8. Bande der Briefe über Humanität ein böses Beispiel gegeben habe, was Willkürlichkeit im Urteil, wenn man sie sich einmal erlaube, bei dem grössten Verstande für traurige Folgen nach sich ziehe. 'Eine Parentation, ruft er aus, kann nicht lahmer seyn als das, was über deutsche

Literatur in gedachter Schrift gesagt wird. Eine unglaubliche Duldung gegen das Mittelmässige, eine rednerische Vermischung des Guten und des Unbedeutenden, eine Verehrung des Abgestorbenen und Vermoderten, eine Gleichgültigkeit gegen das Lebendige und Strebende, dass man den Zustand des Verfassers recht bedauern muss, aus dem eine so traurige Composition entspringen konnte. Und so schnurrt auch wieder durch das Ganze die alte halbwahre Philisterleier: "dass die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen". Das Erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das Zweite, so wären sie verloren und es wäre besser, dass man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als dass man sie nach und nach ins Nützlichplatte absterben liesse.' Diese Worte charakterisieren so recht den Gegensatz, in dem sich die drei klassicistischen Freunde schon damals gegen ihre Zeitgenossen in ihren Anschauungen über Kunst und Poesie befanden. Überhaupt zieht sich durch Goethes sämtliche Briefe an Meyer wie ein roter Faden die Polemik gegen die herrschende Geschmacksrichtung. Sehr scharf spricht sich diese in dem Briefe vom 30. Dezember 1795 aus: 'Das Deraisonnement der Deutschen in Rom mag sich noch widerlicher ausnehmen, als wenn man es in Deutschland hören muss, und doch ist das Gespräch überall nichts als ein Austausch von Irrthümern und ein Kreislauf von beschränkten Eigenheiten. Wir wollen unsern Weg recht still, aber auch recht eigensinnig verfolgen. Lassen Sie nur ja Niemand nichts von unsern Hypothesen, Theorien, und Absichten merken, wenn die Leute von uns noch einige gute Meinung behalten sollen. Es ist blos mit der Masse unserer vereinigten Kräfte und mit der Ausführung des Ganzen, dass wir ihnen in der Folge imponiren können,

und doch werden sie auszusetzen genug finden.'

Der Plan der Freunde hatte also von Anfang an nicht bloss einen rein wissenschaftlichen Zweck, sondern zugleich eine polemische Spitze. Wie Goethe mit Schiller in der schönen Litteratur den Xenienkampf vorbereitet, so in der bildenden Kunst mit Meyer ein Werk, das der Welt offenbaren sollte, was wahre Kunst sei, wie sie sich zeige in den höchsten Leistungen der Kunst des Altertums und der Renaissance, und wie man, um der Kunst der Gegenwart aufzuhelfen, die besten Kunstwerke aller Zeiten im Zusammenhang mit ihren Zeiten und mit der Natur ihres Landes (Brief Nr. 7) studieren und aus diesem Studium die Regeln für die eigene Kunstübung, für die richtige Wahl der Gegenstände u. s. w. ableiten müsse. All das wogte aber noch ungeklärt im Kopfe Goethes und spricht sich nur vereinzelt in den Briefen an Meyer aus. Den älteren Schlegel glaubte Goethe damals noch mit seinen Ideen im Einklang. 'Wilhelm Schlegel, schreibt er am 20. Mai 1796 an Meyer, ist nun hier (Jena), und es ist zu hoffen, dass er einschlägt. So viel ich habe vernehmen können, ist er in ästhetischen Haupt- und Grundideen mit uns einig, ein sehr guter Kopf, lebhaft, thätig und gewandt. Leider ist freilich schon bemerklich, dass er einige demokratische Tendenz haben mag, wodurch denn manche Gesichtspunkte sogleich verrückt und die Übersicht über gewisse Dinge eben so schlimm als durch die eingefleischt aristokratische Vorstellungsart verhindert wird.' In demselben Brief findet sich noch eine lange 'Litanei' über Geschmacksverirrung und Konfusion der Vorstellungen über die Verbindung der Künste untereinander.

Klärung brachte endlich das Zusammentreffen und erneute persönliche Zusammenleben der Freunde in Zürich und Stäfa, wohin Goethe dem aus Italien zurückgekehrten Meyer im September 1797 entgegenreiste, nachdem die kriegerischen Zeiten und seine Unentbehrlichkeit in

Weimar den Plan, Italien mit Meyer vereint zu durchforschen, vereitelt hatten. Schon damals in Stäfa machten sie sich daran, zunächst Einzelnes in kleineren Aufsätzen einmal festzuhalten (s. Tag- und Jahreshefte 1797). 'Über die berühmte Materie der Gegenstände der bildenden Kunst ist ein kleiner Aufsatz schematisirt und einigermassen ausgeführt, schreibt Goethe am 17. Oktober 1797 an Schiller; Sie werden die Stellen Ihres Briefes als Noten dabei finden. Wir sind jetzt an den Motiven als dem zweiten nach dem gegebenen Sujet: denn nur durch Motive kommt es zur inneren Organisation; alsdann werden wir zur Anordnung übergehen, und so weiter fortfahren. Wir werden uns blos an der bildenden Kunst halten und sind neugierig, wie sie mit der Poesie, die wir Ihnen hiermit nochmals bestens empfohlen haben wollen, zusammentreffen wird' (s. auch Brief an Schiller vom 25. Oktober 1797). Aber nicht einmal hievon kam später alles zur Ausführung. Nur der Aufsatz über die Gegenstände kam von Meyer endgiltig ausgearbeitet in den Propyläen 1790 zur Veröffentlichung. Schuld daran trug die allzu weit ausgedehnte Anlage ihres Vorhabens. Noch am 25. Oktober 1797 schrieb Goethe an Böttiger: 'Seitdem ich mit Meyer wieder zusammen bin, haben wir viel theoretisirt und praktisirt, und wenn wir diesen Winter unsern Vorsatz ausführen und eine Epitome unserer Reise und Nichtreise zusammenschreiben, so wollen wir abwarten, was unsere Verlagsverwandten für einen Werth auf unsere Arbeit legen. — — Unsere Absicht ist, ein paar allgemein lesbare Oktavbände zusammenzustellen und im dritten dasjenige als Noten und Beilagen nachzubringen, was vielleicht nur ein spezielleres Interesse erregen könnte.' Böttigers Beihilfe wird dazu in Aussicht genommen. 'Über die Genauigkeit, fährt Goethe fort, mit welcher Meyer die Kunstschätze der alten und mittlern Zeit rezensirt hat, werden Sie erstaunen und sich erfreuen,

wie eine Kunstgeschichte aus diesen Trümmern gleichsam wie ein Phönix aus einem Aschenhaufen aufsteigt. Wie wichtig ein solcher neuer Pausanias sei, fällt erst in die Augen, wenn man recht deutlich anschaut, wie die Kunstwerke durch Zeit und offenbare oder geheime Ereignisse zerstreut und zerstört werden.' Da ist immer noch von weiteren Projekten die Rede; die Menge des Stoffs und das Weitumfassende des Planes machte aber eine Beschränkung dringend notwendig. Ein zusammenhängendes Werk kam auf diese Weise nicht zu Stande; was die Freunde unter Schillers Mitwirkung bieten wollten, wurde nunmehr seit 1798 eine Reihe von Jahren hindurch in einer ganzen Serie von Abhandlungen und grösseren und kleineren Einzelschriften, allerdings unter manchen Schwierigkeiten und mit vielen Unterbrechungen zur Ausführung gebracht, zunächst in den Propyläen, dann in den Weimarischen Kunstausstellungen und den Recensionen derselben. Aufsätze und Recensionen in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung, Benvenuto Cellini, Winckelmann und sein Jahrhundert mit Meyers gewichtigem Beitrag: Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Philipp Hackert, die Aldobrandinische Hochzeit, Meyers Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, endlich Goethes italienische Reise, an deren Zustandekommen Meyer wesentlichen Anteil hat, bilden die Etappen dieses langen Weges.

Angetreten wurde das Unternehmen also zunächst in der Form einer Zeitschrift. Schiller schreibt darüber an Cotta 28. März 1798: 'Göthe und Meier wollen ein gemeinschaftliches Werk über ihre Kunsterfahrungen in einer Suite von kleinen Bändchen herausgeben, und diesen Verlagsartikel kann ich Ihnen anbieten. Die Schrift wird in kleinen Abhandlungen z. B. Ueber den Laokoon, über die Niobe etc. etc. geschrieben seyn. Auch ich werde Antheil daran nehmen und mehrere Aufsätze dazu geben. Von Zeichnungen wird es nicht viel enthalten. Göthe ist aber entschlossen

den Cellini, den er nun ganz übersetzt und mit bedeutenden historischen Erläuterungen begleitet hat, an die Suite dieses Werks anzuhängen.' Nach einem Brief Goethes an Cotta vom 28. Mai 1798[1]) sollte das Werk aus Abhandlungen über Theorie, Ausübung und Geschichte der bildenden Kunst bestehen, mit Bezug auf die in Italien gewonnene Anschauung alter und neuer Kunstwerke; aber auch 'Bemerkungen und Betrachtungen über sittliche, politische und militärische Gegenstände während eines Aufenthaltes in Italien 1795, 96 und 97' (also von Meyer) sollten hinzukommen, so auch Briefe eines Reisenden und seines Zöglings unter romantischem Namen, sich an Wilhelm Meister anschliessend.[2])

Dieses Werk führte den Titel Propyläen und erschien in drei Bänden 1798—1800. Eingehend sprach sich Goethe in der schönen Einleitung über den Zweck und das Ziel dieser Zeitschrift aus, aber dieselbe fand nur geringe Teilnahme und ging mit dem dritten Bande infolge der geringen Abonnentenzahl wieder ein, ehe die Unternehmer alles hatten mitteilen können, was in ihrem Plane lag. Sie mussten daher sehen, wie sie das Begonnene in anderer Weise weiterführen konnten. Die drei Punkte des Programms: Theorie, Ausübung, Geschichte, waren allerdings schon zu ihrer Geltung gekommen, die Theorie in Goethes Einleitung, in dessen Aufsätzen: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, Diderots Versuch über die Malerei, Der Sammler und die Seinigen, und besonders in den trefflichen Aufsätzen Meyers: Über die Gegenstände der bildenden Kunst und Über Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste. Auf die Ausübung der Kunst bezogen sich die Artikel über den Hochschnitt, über die

[1]) Mitgeteilt von Vollmer in Schillers Briefwechsel mit Cotta.

[2]) Etwas der Art war die im 2. Band der Propyläen 2, 26—122 veröffentlichte Kunstnovelle: Der Sammler und die Seinigen (Werke 28, 103 ff.).

chalkographische Gesellschaft zu Dessau und über die Restauration von Kunstwerken, ferner über eine neue Lehrart der Malerei und endlich ganz besonders die Einrichtung der Preisaufgaben für junge Künstler, die daran sich anschliessenden Kunstausstellungen und die Recensionen der eingegangenen Kunstwerke, ein Unternehmen, das die Unterbrechung am wenigsten ertragen konnte. Auch die Geschichte der Kunst hatte wertvolle Beiträge erhalten; Goethe hatte über Laokoon geschrieben, von Meyer rührten die prächtigen Berichte über etrurische Monumente, über Niobe, die kapitolinische Venus, die umfassende schöne Arbeit über Rafaels Werke, über Masaccio und die Werke des Mantegna und Giulio Romano in Mantua her. Aber überall war durch das Aufhören der Propyläen der Faden abgerissen. Die Beiträge zur Kunstgeschichte und die Studien, die Meyer dann in Italien gemacht, waren noch lange nicht erschöpft, Cellini, die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, die aldobrandinische Hochzeit, welche die Kunstfreunde technisch und künstlerisch so hoch interessierte, Winckelmann und Hackert, die Schilderungen aus Natur und Kunst in Italien noch nicht zu tage gefördert, und doch sahen die Herausgeber alle diese später in der That noch veröffentlichten Arbeiten als im engsten Zusammenhang mit dem Inhalt der Propyläen stehend an, wie dies Goethe in der Einleitung zu Winckelmann aufs bestimmteste ausspricht.

Die Kritik hatte die Propyläen freundlich aufgenommen. In der Allgemeinen Literatur-Zeitung 1800 Nr. 331 S. 409 bis Nr. 332 S. 420 findet sich eine sehr eingehende, wohlwollende Besprechung von einem ungenannten Recensenten. Freilich finden wir da gleich zu Eingang einen Satz, der den Misserfolg der Propyläen mitzuerklären vermag: 'Wenn auch die Schriften unserer Kunstkritiker, heisst es da, das Wesen der Kunst tiefer ergründeten, als bisher bey den Meisten der Fall war: so ist doch zwischen ihnen und den ausübenden Künstlern

eine so grosse Kluft befestigt, dass man sich von dem Einflusse der Erstern auf die Letztern eben nicht viel versprechen kann.' Das heisst doch nichts anderes, als dass die Künstler ihre Wege ohne Rücksicht auf die Kunstschriftsteller gehen, und damit ist eigentlich die Nutzlosigkeit des Unternehmens im voraus ausgesprochen. Der Kritiker fährt aber fort: 'Wenn bey dieser Lage der Sachen es Jemand unternimmt, die Theorie tiefer zu begründen, durch eigene Muster zu zeigen, dass die Beurtheilung der Kunstwerke nicht bloss in aesthetisch-süssen mystischen Deklamationen besteht, wenn er dabey versucht, sich auch dem ausübenden Künstler zu nähern, ihm in einer schönen, freundlichen und verständlichen Sprache die Wichtigkeit und den Ernst seiner Kunst näher ans Herz zu legen, wenn er dies nicht bloss mit Worten und Ermahnungen thut, sondern dem Künstler selbst durch vorgelegte Preisaufgaben zur Anwendung der gegebenen Lehre die Hand bietet, wenn er es durch mancherlei zweckmässig gewählte Mittel versucht, die Liebhaberei des grossen Publikums von Frivolitäten hinweg auf bessere und edlere Gegenstände hinzulenken, wenn er selbst den Regenten zeigt, durch was für Mittel und auf welche Weise man für die Künste im Grossen und Ganzen sorgen müsse, so hat ein solcher Mann unstreitig die gerechtesten Ansprüche auf die ermunternde Mitwirkung und den Dank seiner Zeitgenossen sowohl, als der Nachwelt.' Aber trotz allem Lobe und allen guten Wünschen für den Erfolg des schönen und rühmenswerten Unternehmens, trotzdem der Recensent in dem Werke 'einen neuen glücklichen Stern für die in Deutschland noch immer verwaisten Künste aufgehen' sieht, wurden die Propyläen geschlossen, ehe die Künstler nach der Verfasser Meinung in das Heiligtum der Kunst eingegangen waren.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die romantische Strömung der Zeit, wenn auch momentan noch

unbewusst, die wesentliche Schuld an dem Misserfolg der Propyläen hatte. Die Weimarischen Kunstfreunde fühlten und wussten sich auch schon lange mit ihrem Streben in einem sehr bestimmten Gegensatz zur herrschenden Zeitrichtung. An Schiller schreibt Goethe am 11. März 1801: 'In Stuttgart ist grosse Bewegung und Unzufriedenheit über unsere Kunsturtheile. Wenn man das Detail vernimmt, so sieht man freilich in welcher jämmerlichen Denkweise sie gefangen sind. Ihren Aufsatz haben sie für eine Arbeit von Böttiger erklärt. Wenn sie sich auf den Styl der bildenden Kunst nicht besser verstehen als den Styl des Schreibens, so sieht es freilich windig aus.' Trotzdem waren die drei Freunde nicht gewillt, ihre Stellung ohne Kampf aufzugeben [1]; sie hofften immer noch sowohl durch Kunstkritiken, als namentlich durch die Preisaufgaben einen Einfluss auf die bildenden Künstler ihrer Zeit ausüben zu können. Der geschichtliche Teil ihres Programmes musste einstweilen gegenüber dem praktischen in den Hintergrund treten; und um diesen weiter zu verfolgen, ergriff Goethe jetzt die Allgemeine Literaturzeitung, damals noch von Schütz in Jena redigiert, als Organ für die Mitteilungen der W. K. F., d. i. der Weimarischen Kunst-Freunde, an Künstler und Publikum. Und als diese Zeitung mit Schütz im Jahr 1803 nach Halle übersiedelte und die besten Kräfte dorthin nach sich zog, da ruhte Goethe

[1] Namentlich Schiller war sehr rührig; er antwortete Goethe auf obigen Brief: 'Schade ist's, was die Kunstkritik in den Propyläen betrifft, dass man die Stimme so selten erheben kann, und einen Eindruck den man gemacht nicht so schnell wieder durch einen neuen zu secundiren Zeit hat. Es würde sonst gewiss gelingen, die Künstler und Kunstgenossen aus ihrer faulen Ruhe zu reissen; schon der Unwille über unsre Urtheile verbürgt mir diess. Daher wollen wir es ja im nächsten Falle (d. h. bei der nächsten Ausstellung) recht viel weiter treiben, und Meyer muss uns in den Stand setzen. den Schaden specialiter zu treffen und die falschen Maximen recht im einzelnen anzugreifen.'

nicht, bis er eine neue Litteraturzeitung unter Eichstädts Leitung in Jena ins Leben rief, die denn seit 1804 unter dem Titel: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung erschien. Diese Neugründung hatte für Goethe und Meyer die Wirkung, dass sie nun eine noch regere kritische Thätigkeit entfalteten als zuvor, um das neue Blatt nach Kräften mit Beiträgen zu unterstützen.

Das Hauptmittel also, auf die zeitgenössische Kunst einzuwirken, blieben seit dem Aufhören der Propyläen die Weimarischen Kunstausstellungen. Vom Jahre 1799 bis 1805 fanden deren im ganzen sieben statt. Meyer fiel dabei das Arrangement und der Hauptteil der Kritik zu; bei Wahl der Gegenstände für die Preisausschreibungen erscheint Goethe als Hauptperson, doch hatten Meyer und Schiller dabei eine gewichtige Stimme (s. u.). Die Resultate der Ausstellungen wurden in dem Programm der A. L. Z. veröffentlicht und sind meist unterzeichnet: 'Im Namen der Weimarischen vereinigten Kunstfreunde J. W. v. Goethe'. Aber die Zeitverhältnisse waren nicht günstig, vielleicht bildete auch die Kleinheit des zu einem Mittelpunkt für grosse künstlerische Thätigkeit doch zu unbedeutenden Weimar ein Hindernis. Ungern mussten sich die Kunstfreunde in die Notwendigkeit fügen, auch diesem Mittel der Beförderung ihrer Kunstansichten zu entsagen. Namentlich der Hauptgrund dieses Zwanges that ihnen weh. Goethe schreibt darüber in den Biographischen Einzelheiten 1805 (Werke 27, 320): 'Wenn die bisherigen Ausstellungen sowohl den Künstlern als uns gar manchen Vortheil brachten, so schieden wir nur ungern davon, und zwar auch *aus dem Grunde, weil eine durch Frömmelei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst desto leichter überhand nahm, als süssliche Reden und schmeichelhafte Phrasen sich viel besser anhören und wiederholen als ernste Forderungen, auf die höchstmögliche*

Kunstthätigkeit menschlicher Natur gerichtet. Das Entgegengesetzte von unsern Wünschen und Bestrebungen thut sich hervor: bedeutende Männer wirken auf eine der Menge behagliche Weise; ihre Lehre und Beispiel schmeichelt den Meisten; die Weimarischen Kunstfreunde, da sie Schiller verlassen hat, sehen einer grossen Einsamkeit entgegen. Gemüth wird über Geist gesetzt, Naturell über Kunst, und so ist der Fähige wie der Unfähige gewonnen. Gemüth hat Jedermann, Naturell Mehrere; der Geist ist selten, die Kunst ist schwer. Das Gemüth hat einen Zug gegen die Religion; ein religiöses Gemüth mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verlässt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, dass nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann.' So klagt der grosse Geist in ergreifenden Worten. Aber einen unthätigen Rückzug trat er darum nicht an. Als die Kunstausstellungen eingestellt werden mussten, da setzten die Freunde zunächst ihre Programmabhandlungen fort unter dem Titel: 'Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.' 1807—1810. Daneben verfochten sie ihren Standpunkt auch in den zahlreichen Kritiken, die sie über neue Erscheinungen der Kunst, Kunstlehre und Kunstindustrie in der Litteraturzeitung erscheinen liessen. Welcher Anteil hievon auf Meyer entfällt, davon wird unten des näheren die Rede sein; jedenfalls ein sehr beträchtlicher, denn er schreibt hierüber an einen Züricher Freund, er sei gleichsam der Verwalter des Geschmacks in ganz Deutschland, und wer sich mausig mache, der könne sich in Acht nehmen.

Aber neben dieser kritischen Thätigkeit entfalteten

die Kunstfreunde auch eine kunstwissenschaftliche im weiteren Verfolg ihrer reichen Vorarbeiten. Meyers Hauptleistung in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts ist seine Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, die einen Hauptbestandteil von Goethes 'Winckelmann' ausmacht, ein Werk, das heute noch trotz mancher Mängel viel Richtiges und Durchdachtes enthält und immer noch sehr lesenswert ist. Füessli urteilt darüber aufs günstigste: 'in vierzehn Bogen voll klarer Kürze und scharfsinniger Urtheile mit gänzlich unparteiischer Ausspendung von Preis und Tadel wird mehr ächte Kunde von Wissenswürdigem über diesen Gegenstand wie sonst in ebensoviel Bücherschränken erteilt.' Auf diese Arbeit folgten die Beiträge Meyers zu Goethes 'Farbenlehre', nämlich die 'Hypothetische Geschichte des Kolorits, besonders griechischer Maler', und die 'Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst'. Man sieht, dass die Kunstfreunde ihren Weg unbeirrt durch die Teilnahmlosigkeit 'still, aber eigensinnig' fortsetzten; von einem grollenden Rückzug des Alten in seine Zelle kann eigentlich nicht die Rede sein; die Kunstfreunde hörten bloss auf, die moderne romantische Richtung zu ihren Anschauungen bekehren zu wollen; diese aber hielten sie ohne Wanken fest. Goethe war es, der den grossen Plan fasste, eine vollständige Ausgabe der Werke Winckelmanns gerade jetzt, wo 'die Romantik gesiegt hatte', zu veranstalten, und dieselbe wurde denn auch in den Jahren 1808 bis 1817 zu stande gebracht. Die Arbeit unternahm zuerst Fernow, nach dessen Tode setzte Meyer, unterstützt von Joh. Schulze, seine ganze Kraft für diese Arbeit ein, die neben seiner 'Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern' als sein Hauptlebenswerk dasteht und heute noch sein grösstes Verdienst ist. In dieser Zeit des stillen Wirkens etwa von 1807 bis 1816 wurde nun Goethe durch seine Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée auch der altdeutschen Kunst wieder

zugeführt und begann auch mit ihr sich mit erneutem Interesse zu beschäftigen.

Es ist eine weit verbreitete, bis in die Gegenwart herein zäh festgehaltene Meinung, dass Goethe nur durch Meyer verleitet so lange den antikisierenden Standpunkt in der Kunst behauptet habe, und dass auch später, als Goethe bereits durch Boisserée Sinn für die altdeutsche Kunst gewonnen habe, nur der eigensinnige Freund die Feindseligkeit erhalten habe. [1]) Die Romantiker sahen das allerdings so an, denn es war ihnen so bequemer. Alle Gegner Goethes haben stets vorgezogen, ihren Groll an seinen Bundesgenossen auszulassen, da sie sich an ihn nicht heranwagten. Schiller hatte z. B. wegen der Xenien weit mehr zu leiden als Goethe. Göschen schreibt darüber an Böttiger [2]): 'Reichardt hat im Journal "Deutschland" Rache geschnoben. An Goethe wagt er sich nicht recht, aber desto verächtlicher geht er mit Schillern um.' So machten es auch die Romantiker mit Meyer: 'Tieck ahmte sein Murmeln spottend nach, Dorothea und Caroline Schlegel nennen ihn geradezu Goethes Mephistopheles — (kein schlechtes Kompliment, warum nicht lieber vollends seinen Famulus Wagner?) — und A. W. Schlegel widmet ihm im Schweizer Dialekt ein ungezogenes Epigramm, nicht etwa einen mutwilligen Einfall, sondern als die Quintessenz der Polemik gegen einen übellaunischen (?) Ausfall von Meyer' (Urlichs). Allein wir fragen billig, ob hier die Romantiker nicht Meyer einen zu grossen Einfluss auf Goethe zuschreiben, ob sie nicht vielmehr eben auch nur an dem Freund ausliessen, was sie sich gegen Goethe selbst nicht getrauten. Und sind denn das auch Waffen eines ehrlichen Kampfes, wenn man in Ermangelung von Gründen sich über die mundartliche Aussprache eines Gegners lustig macht?

---

[1]) L. v. Urlichs, Goethe und die Antike. Goethe-Jahrbuch 3, 15. Vgl. dagegen Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst 1, 21 f., 223 ff.

[2]) Goethe-Jahrbuch 6, 103.

Ich habe im bisherigen das Verhältnis Meyers zu Goethe ausführlicher behandelt, einmal weil man anders Meyers Bedeutung nicht würdigen kann, und dann, um zu zeigen, dass man eigentlich durchweg seit Meyers Eintritt in Weimar mit mehr Recht sagen kann, Meyer stehe im Banne Goethes, als umgekehrt. Hat nicht Meyer sich von Anfang an als den dienstwilligen Freund des grösseren Geistes erwiesen, der auf dessen Intentionen bereitwilligst einging und ihm mit seinem ausgedehnteren kunstgeschichtlichen Wissen, mit seinen Vorteilen der künstlerischen Technik helfend und fördernd an die Hand ging? Ist nicht das ganze Programm der Propyläen und alles folgende Beginnen der W. K. F. Goethes Werk, und Meyer nur derjenige, der Goethes Gedanken zum Ausdruck bringen hilft auf den Gebieten, wo er mehr bewandert ist? Selbst der Aufsatz über die Gegenstände der bildenden Künste ist zwar von Meyer verfasst, aber nicht dessen ureigenes Werk. Behauptet doch Riemer [1]) sogar, was allerdings zu viel gesagt ist und etwas neidisch klingt, Goethe habe Meyers kunstbetrachtenden Aufsätzen Geschick und Form gegeben, ohne welche sie der Welt wenig gefallen würden! Noch mehr: hat nicht Goethe die Begeisterung für das antike Schönheitsideal schon mit über die Alpen genommen, hat er es nicht unabhängig von Meyer auch schon vorher, nicht bloss in der Kunst, sondern in seinem eigensten Gebiet, der Poesie, verfolgt und aller Anfechtung unerachtet hochgehalten und die schönsten Früchte deutscher Poesie dadurch gezeitigt?

Und was für ein Unrecht haben denn die W. K. F. mit dieser ihrer klassizistischen Richtung begangen, das solcher Anfeindung wert gewesen wäre? Dass mit dem Erwachen des deutschen Nationalgefühls die Romantik für einige Zeit das Oberwasser gewann, war ihr Unglück. Aber sie haben nie das Gesunde an der

---

[1]) Mittheilungen über Goethe 1, 202.

Romantik bekämpft, — für dieses war vielmehr namentlich Goethe sehr empfänglich, — sie haben gegenüber dem Zopf und der Formlosigkeit der Kunst ihrer Zeit auf Reinheit der Form, auf besonnene Wahl der Gegenstände, auf gründliches Studium der besten Vorbilder früherer Kunstepochen gedrungen. Sie haben durchaus nicht, wie man ihnen vorwirft, einseitig die antike Kunst als Muster und Ideal aller Kunst aufgestellt, sondern, die Propyläen reden laut genug dafür, auch die Kunst der Renaissance voll und ganz, mehr als ihre Gegner, zu würdigen verstanden. Aber sie bekämpften die romantische Verquickung der Kunst mit der Religion, die Empfindsamkeit und Rührseligkeit, die katholisierende, das Mittelalter ('das Vermoderte!') verherrlichende Richtung der Romantiker, die leider auf die Kunst eine zeitlang nicht ohne nachteiligen Einfluss, wenigstens in formaler Hinsicht, geblieben ist. Daher ihre Ausfälle gegen das 'neukatholische Künstlerwesen' (NB. ein Ausdruck Goethes in einem Brief an Meyer vom 22. Juli 1805), die namentlich in der Recension Meyers 'Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi' [1]), und in derjenigen Goethes 'Über die Zeichnungen zum Leben und Tod der heiligen Genoveva von den Gebrüdern Riepenhausen' [2]) am stärksten zum Ausdrucke kommen. In ersterer heisst es in einem überdies nachweislich von Goethe herrührenden Zusatze: 'Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich — das klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen, von welchem der Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fordernden Kalibanen?' Diese Ausfälle sind aber in der That, und das ist nicht zu übersehen, nicht gegen die Gegenstände, sondern gegen die Form gerichtet. 'Die ersten Spuren

[1]) Jen. A. L. Z. 1805, Extrabeil. zum III. Quartal; vgl. Goethe, Werke 28, 864 ff.

[2]) Jen. A. L. Z. 1806, Nr. 106; vgl. Goethe, Werke 28, 812 ff.

(dieses "eigenen religiösen Geistes, welchen man vielleicht am deutlichsten mit dem Namen des modernen Katholizismus bezeichnet") äusserten sich anfänglich in übermässiger Werthschätzung alter, noch roher Produkte der deutschen, niederländischen, Florentinischen und anderer Malerschulen.' [1])

Dass die Kunstfreunde hier eine richtige Erkenntnis hatten, das hat die weitere Entwickelung der Kunst nur zu deutlich bestätigt. Niemand wird die sogenannte praeraphaelische Richtung, die dieselbe einschlug, das Nazarenertum der Klosterbrüder von S. Isidoro, die Verachtung aller Regel und aller Formenschönheit in den Erstlingswerken eines Cornelius, wenigstens vom formalen Gesichtspunkte aus als einen Fortschritt betrachten können, sondern höchstens als eine Krise, die die Kunst glücklich überstanden hat, und aus der sie wie aus einer schweren Krankheit zu neuer Lebenskraft sich erhoben hat. Wohl aber ist es eine Thatsache, die Hervorhebung verdient, dass die von den Kunstfreunden in den Propyläen niedergelegten Ideen auf die grössten Künstler des Jahrhunderts tiefen Eindruck gemacht und eine heilsame Wirkung ausgeübt haben. Rauch bekannte, durch das Studium der Propyläen eine bedeutende Förderung gewonnen zu haben, und Cornelius mass den Ratschlägen und Winken Goethes bis in sein Alter hohes Gewicht bei [2]). Und welche Bedeutung hat der aus der Weimarischen Kunstschule selbst hervorgegangene Friedrich Preller, dessen höchste Kunstwerke ganz im Geiste der Weimarischen Kunstfreunde gedacht und gemacht sind, in unseren Tagen erlangt! So fruchtlos also das Bemühen der W. K. F. zu ihrer Zeit zu sein schien, so sind im Lauf der Zeit die ewig geltenden Wahrheiten, die sie aufgestellt haben, doch zur Geltung gekommen.

---

[1]) Goethe, Werke 28, 813.

[2]) Schuchardt, Vorwort zu Meyers 'Über Lehranstalten' S. VII.

Ein weiterer ungerechtfertigter Vorwurf gegen Meyer ist der, dass ihm jeder Sinn und alles Verständnis für die altdeutsche Kunst vor lauter Hochhaltung der Antike abgegangen sei. Nein, Meyer wusste auch die Vorzüge der altdeutschen Kunst zu schätzen, wie sich aus zahlreichen Äusserungen in Briefen Goethes an ihn (Nr. 4 S. 10, Nr. 7 S. 14, s. o. S. XXIV), aus Briefen Meyers an Böttiger [1]), aus zahlreichen Recensionen Meyers, sowie endlich daraus entnehmen lässt, dass er den Gemälden Lukas Cranachs in der Kirche zu Weimar eine eigene Monographie widmete (1813). Der Sinn für das Schöne in den Kunsterzeugnissen des Mittelalters fehlte also Meyer so wenig als Goethe, ja einige lobende Besprechungen Dürerscher Werke, die man seither Goethe zuschrieb, scheinen vielmehr grösstenteils von Meyer herzurühren, und auch den Werken Peter Vischers hat er in 'Kunst und Alterthum' gebührende Anerkennung gezollt. Auch die Werke der italienischen Künstler vor Raphael schlägt Meyer keineswegs gering an, man denke nur an seine Beiträge zur Geschichte der neueren bildenden Kunst (Horen I, 9, 11—30) und an seinen Aufsatz über Masaccio in den Propyläen. Aber er würdigt alle Vorläufer der höchsten Blütezeit nur in ihrer historischen Bedeutung, und darin liegt eben sein Hauptverdienst, dass er in einer Zeit einseitiger Überschätzung des Altertümlichen die Augen offen behielt für den historischen Gang der Kunstentwickelung und alles nur in seiner Zeit und an seinem Orte zu würdigen verstand [2]). Am klarsten spricht sich seine durchaus vernünftige Anschauung dieser Dinge in einem Briefe an K. Escher vom Jahre 1828 aus, wo also der

---

[1]) C. A. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 2, 297 ff., namentlich S. 307 vom Jahre 1814.

[2]) Über diese Betrachtungsweise der bildenden Kunst von seiten der Weimarischen Freunde äussert sich klar und bestimmt Goethe in den Tag- und Jahresheften 1805 Abs. 457, indem er sie der litterarischen Wolfs gegenüberstellt.

Kampf längst ausgetobt hatte, und von keiner 'feindseligen' Gesinnung mehr die Rede sein konnte [1]: 'Mit der Gemäldesammlung des Herrn Boisserée, schreibt er, hat es die Beschaffenheit: Werden die Bilder derselben mit Wohlwollen angesehen, als die Produkte einer früheren Zeit, wo man auch noch magere Formen und eine etwas trockene Naturnachahmung auch bei den Italienern findet, so verdienen sie allerdings Aufmerksamkeit, wenn auch, wie jene, nur ein bedungenes Lob; zudem sind es Meister, welche man vorher fast gar nicht gekannt, wie Joh. v. Eyk, Hemmeling, Mabuse und Andere. Werden aber diese Meister und ihre Arbeiten mit den Werken Raphael's, da Vinci, des Fra Bartholomeo und Andern, deren Styl gebildet war, verglichen, so bestehen sie freilich nicht. In Hinsicht auf Farbengebung hat jedoch der gedachte Hemmeling und besonders Schooreel (der übrigens Raphael's Zeitgenosse war) Bewundernswürdiges geleistet. Ich läugne aber nicht, dass, so viel wahrhaftiges Verdienst diese Gemälde auch haben, sie im Ganzen doch überschätzt werden; aber das ist nun einmal Mode der Zeit, die wohl auch vorübergehen wird. Es ist eine Zeit gewesen, wo dergleichen Stücke weniger geachtet worden als die Billigkeit erforderte, jetzt sind sie in höherem Ansehen und sollen als Offenbarungen gelten, und wahrscheinlich wird bald wieder eine Zeit kommen, wo man sie abermals geringe schätzt; es ist den Menschen nicht gegeben, das Rechte recht zu erkennen und dabei zu verweilen.'

Gegen diese Auffassung wird sich wohl kaum etwas einwenden lassen. Aber wie es in der Hitze des Kampfes der Meinungen und Parteien zu gehen pflegt, wurden auch die W. K. F. zu einseitigerer Betonung ihres antikisierenden Standpunkts, ja selbst zu so geringschätzigen

---

[1]) Neujahrsblatt der Züricher Künstlergenossenschaft 1852, S. 13.

Äusserungen über die gotische Baukunst, wie sie z. B. Meyer in dem Aufsatz 'Über Lehranstalten' that, dadurch hingetrieben, dass auf der andern Seite die Gegner in Verherrlichung des Mittelalterlichen und der vorraphaelischen Kunst zu weit gingen. Nur die übertriebene Bevorzugung dieser Richtung durch die Romantiker und das seltsame Bemühen der unter den romantischen Einflüssen aufstrebenden jungen Künstler, zu der älteren Kunst zurückzukehren und die mittelalterlichen Kunstwerke als Vorbilder zu benutzen, waren ihm zuwider, und die Geschichte hat ihm Recht gegeben. Aber indem er diese verkehrte Richtung bekämpfte, brachte er sich in Gegensatz auch zu den grössten künstlerischen Talenten seiner Zeit, da eben diese damals fast ausnahmslos dieser Richtung angehörten. Man macht ihm daher häufig den Vorwurf, dass er die werdenden Grössen seiner Zeit nicht erkannt habe. Derselbe ist aber unbegründet; denn Carstens hat er wohl zu würdigen verstanden; was aber aus den Nazarenern noch Grosses werden würde, konnte er zu der Zeit, als er sein schwerstes Geschütz gegen sie aufführte, noch nicht wissen. Cornelius übrigens und Overbeck hat er trotz des ersteren anfänglicher Formlosigkeit und des letzteren Neukatholizismus gar nicht gering angeschlagen [1]). Aber das ganze unnatürliche Wesen, dieser Auswuchs der Romantik war ihm und Goethe längst zuwider. Schon 1805 schrieb der letztere an Meyer (S. 78): 'Sobald ich nur einigermassen Zeit und Humor finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein für allemal darstellen; man kann es immer indessen noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen.'

Die Altheidnischgesinnten liessen sich in jenen trübsten Zeiten Deutschlands nicht hören, aber das neukatholische Künstlerwesen wurde reif, überreif. Im Jahr

---

[1]) Kunst und Alterthum I, 2, 41.

1817 (28. Mai) teilt Goethe Meyer aus einem Brief des Hofrats Rochlitz folgendes mit: 'In Rom haben sich die Altneuen von allen Andern nun völlig rottenweis gesondert und bezeigen diesen nicht nur die entschiedenste Verachtung, dulden sie nicht unter sich, sondern höhnen, schmähen und verfolgen offensiv, wenigstens die jungen deutschen Ankömmlinge und Studirenden, wenn sie sich nicht bekehren lassen, und, was damit in unmittelbare Beziehung gebracht wird, zum Katholicismus übergehen wollen.' Dieses Treiben war den W. K. F. endlich zu bunt geworden, und so erschien unter diesem Zeichen im zweiten Heft des ersten Bandes von „Kunst und Alterthum“, auf Goethes Anregung von Meyer verfasst, der berühmte oder vielmehr berüchtigte Aufsatz: 'Neu-deutsche, religios-patriotische Kunst'. Trefflich hat Hettner [1]) die Gründe entwickelt, die Goethe zwangen in dieser Weise hervorzubrechen und auf das, was ihm an diesem Treiben falsch, krank und im tiefsten Grunde heuchlerisch erschien, ja was selbst die Errungenschaften der Reformation zu gefährden drohte [2]), derb und unerbittlich loszugehen. Wer den Aufsatz je einmal unbefangenen Blickes gelesen hat, der wird sich wundern, dass derselbe damals einen solchen Sturm der Entrüstung erregen und Goethe und Meyer so heftige Anfeindung zuziehen konnte. In durchaus klarer und sachlicher Weise, in vollkommener Ruhe und Unparteilichkeit entrollt der Verfasser ein Bild von dem ganzen Gange der Kunstentwickelung seit Ende des vorigen Jahrhunderts mit besonderer Rücksicht auf die gleichzeitige Kunstlitteratur der Romantik. Er ist weit entfernt, die Talente, die damals namentlich in Rom

[1]) Geschichte der d. Litteratur des 18. Jahrhunderts. III, 2, 557 ff.

[2]) Goethe an Rochlitz (Briefe an Leipziger Freunde 2, S. 392): 'Lassen Sie uns bedenken, dass wir dies Jahr das Reformationsfest feiern, und dass wir unsern Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für Recht der Nation und dem Zeitalter erspriesslich halten, mit Ernst und Kraft, öffentlich aussprechen und öfters wiederholen.'

sich zusammenfanden, zu verkennen oder zu unterschätzen, ebensowenig spricht er der mittelalterlichen Kunst ihren Wert ab; aber er tritt entschieden gegen die Nachahmung derselben seitens der Modernen ein und weist diese vielmehr auf die Vorbilder der Antike und der Renaissance hin, verleiht so demselben Gedanken Ausdruck, den Goethe gegenüber S. Boisserée schon am 14. Februar 1814 (2, 34) ausgesprochen hatte: 'Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlosser's stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ein, dass bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooss der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen.' Der energische Protest der W. K. F. gegen diesen Krebsgang der Kunst war also unter damaligen Verhältnissen durchaus berechtigt und notwendig. Er hätte nur vielleicht etwas früher kommen dürfen, insofern namentlich Cornelius damals schon ziemlich über diese Kinderkrankheit hinaus war.

Aber freilich, die Romantiker hatten Goethe zu ihren Anschauungen bekehrt geglaubt, und nun dieser Rückfall. Da musste natürlich der böse Meyer, der eigensinnige Freund, schuldig sein. Die Wirkung des Aufsatzes schildert Goethe in zwei Briefen an Meyer (S. 114 u. 115). Im ersten vom 4. (soll wohl heissen 14.) Juli spricht er von dem 'Nazarenischen Unfug' und fährt fort: 'Unsere Bombe hätte nicht zu gelegnerer Zeit und nicht sicherer treffen können. Die Nazarener sind, merk' ich, schon in Bewegung, wie Ameisen, denen man im Haufen stört. Das rührt und rafft sich, um das alte löbliche Gebäude wieder herzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen.' Goethe selbst erklärte sich im dritten Heft von Kunst und Alterthum (S. 35 ff., Werke 29, 245 f.) mit Meyers Auslassungen vollkommen einig. Boisserée, mit Goethe befreundet, konnte seinem Unmut nicht vollen freien Lauf lassen; er schrieb an ihn (2, 174), es sei eine Einseitigkeit, wenn jener

Aufsatz den Nachahmern italienischer und deutscher Kunst (NB. dieser Ausdruck ist zu weit) einzig die hellenische (zu eng!) als Kanon gegenüberstelle; dadurch würden die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern nur erbittert; er beklage daher, dass Goethe nicht selbst diesen Aufsatz unternommen; er allein wäre im Stande gewesen, zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft beseligende Mitte zu finden. Hettner stimmt ihm bei und sagt, Meyer habe nur als Mann der Mengsischen Schule gesprochen; so habe es den Anschein gewonnen, als sei es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten, mit Recht beseitigten Standpunktes. Ja, den Anschein, aber nur diesen. Denn in der That hat Goethe, wie Hettner selbst sagt, 'gegen jene neu-romantische Kunstrichtung nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen sie auf dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenertum sprechen.' Ganz dasselbe können wir auch von Meyer sagen. Denn wenn er auch gerade in diesem Aufsatz das antike Ideal mehr als sonst, gegenüber dem der Renaissance, betont, das er sonst mit als Vorbild aufstellt, so wissen wir ja doch zur Genüge, dass er nur die Auswüchse der Romantik bekämpfen wollte, und dass er sich nicht untreu war, wenn er, wie Boisserée am 19. Oktober 1817 an Goethe schreibt, 'vor den Werken der verkannten Künstler seine Beichte ablegte'. Eine Beichte hatte er gar nicht nötig, da er nicht die altdeutschen Künstler verkannt, sondern nur die Rückkehr zu ihnen als Musterbildern bekämpft hatte. Seinen Satz, dass die Nazarener niemals den gesunden Sinn überreden würden, dass ein Gemälde darum erbaulicher oder vaterländischer sei, weil die Anordnung kunstlos, die Haltung und die Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Kolorit des Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf die erforderliche Weise gebrochen, und das Ganze ebendeswegen flach und unfreundlich ausfalle, — diesen Satz wird heute Jeder ohne Bedenken unterschreiben und zugeben, dass die Kunst ihre rechte Bahn verlässt,

wenn sie religiöse Empfindsamkeit und unnatürliche Altertümelei an Stelle des Studiums der besten Vorbilder des Altertums und aller grossen Kunstepochen setzt.

So bietet denn dieser Aufsatz heute noch ein unvergängliches Interesse als Denkmal der schärfsten Zuspitzung des Konfliktes zwischen klassicistischer und romantischer Kunstrichtung, als ernstes Mahnwort an alle Künstler und als Beitrag zur Geschichte der romantischen Bewegung überhaupt.

Dieser merkwürdige Aufsatz bildet den Schlusspunkt in der langen Reihe der Versuche der Weimarischen Kunstfreunde, auf die zeitgenössische Kunst einen bestimmenden Einfluss auszuüben. Von nun an gehen sie ein jeder seinen eigenen wissenschaftlichen Interessen nach, unter denen bei Meyer der Abschluss seiner Kunstgeschichte in erster Linie steht. Daneben aber behalten sie in Goethes eigenem Organ 'Über Kunst und Alterthum', das in zwanglosen Heften erschien, beständige Fühlung mit dem kunst- und litteraturliebenden Publikum, wie mit den neuen Erscheinungen auf beiden Gebieten bis zu ihrem in einem und demselben Jahre erfolgten Tode. Die künstlerische Abteilung dieser Zeitschrift versah neben Goethes eigenen Beiträgen in hervorragendem Masse Meyer mit Beiträgen meist kunstkritischer, referierender Art. Da besprach er die Fortschritte der Lithographie, neue Kupferstiche, die wichtigsten Neuigkeiten der Kunstlitteratur in engem Einvernehmen mit Goethe. Was in den Heften zur Sprache kam, wurde in der Regel von den Freunden zuerst gemeinsam betrachtet und die Gedanken darüber ausgetauscht; war eine Recension fertig, so wurde sie dem Freund zur Begutachtung vorgelegt; nicht selten hat Goethe Zusätze und Berichtigungen eingefügt, oft auch von Meyer sich solche für seine Artikel erbeten, so dass die kritische Sonderung häufig die grössten Schwierigkeiten verursacht. Von grösseren Arbeiten Meyers sind noch besonders hervorzuheben seine 'Vorschläge zur Einrichtung

von Kunstakademien' (III, 1, 120—182) und über das Königliche Museum zu Berlin (III, 2, 173—185. 3, 58—90), beide veranlasst durch einen Besuch, den Meyer im Oktober 1820 in Berlin ausgeführt hatte, 'um für die Einrichtung des neuzuerbauenden Museums Rath zu ertheilen'[1]), sodann die Selbstanzeige seiner Kunstgeschichte im vierten Band (1, 134—151). Ein rührendes Zeugnis des innigen Zusammenwirkens beider Freunde enthält noch das letzte nach Goethes Tode herausgegebene Heft der Zeitschrift in den gemeinsam bearbeiteten Aufsätzen 'über künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände' und 'Siegesglück Napoleons'.

Es ist ein seltenes Bild innerer Geistesgemeinschaft, Interessenverwandtschaft und ungetrübter Freundschaft, das uns der Bund Goethes mit Meyer gewährt. So manchen hatte Goethe auf seinem Lebensweg begegnet, eine Zeitlang mit ihm Einvernehmen gehalten und sich ihm wieder entfremdet. Das Verhältnis zu Meyer war nie gestört. Ein Mann aber, dem Goethe so unverbrüchlich treu zugethan war, hat schon darum Anspruch auf unsere Achtung; sie steigt noch, wenn wir sehen, was Meyer in Kunstsachen für Goethe war, und wenn wir seine eigenen Leistungen, die namentlich in seinen kleineren Schriften Vorzügliches enthalten, näher kennen lernen. So ist und bleibt er als Mensch und als Schriftsteller, wenn auch kein erster Stern, so doch eine Zierde der deutschen Litteratur.

Nachdem wir im allgemeinen gesehen, wie innig die ganze Thätigkeit Meyers mit dem Wirken Goethes auf dem Gebiete der Kunst zusammenhängt, erscheint eine ins Einzelne gehende Zusammenstellung von Meyers sämtlichen Schriften, — die zugleich eine eindringende Untersuchung über den Anteil notwendig macht, der jedem der beiden Männer an den von Goethe ohne Namensnennung der Mitarbeiter herausgegebenen Zeit-

[1]) Züricher Neujahrsblatt 1852 S. 12.

schriften und an den unter dem gemeinsamen Zeichen der Weimarischen Kunst-Freunde veröffentlichten Recensionen und Aufsätzen zukommt, — ebenso unentbehrlich für die Goethelitteratur, wie für die Kenntnis seines kunstverständigen und kenntnisreichen Freundes. Wohl ist auf diesem Gebiet schon manches vorgearbeitet, namentlich von L. Geiger, G. v. Loeper, Strehlke, aber ein zusammenfassendes Bild der schriftstellerischen Thätigkeit Meyers ist bis jetzt nicht versucht worden, und der nachfolgende Versuch eines räsonnierenden Verzeichnisses der Schriften Meyers wird daher, wenn auch im Einzelnen noch manches ungewiss bleibt, doch nicht nur den Wünschen aller Goethefreunde entgegenkommen, sondern auch dazu beitragen, die Achtung vor dem vielfach unterschätzten 'Kunst-Meyer' wesentlich zu heben.

1794

Über ein altes Gefäss von gebrannter Erde auf welchem der Raub der Cassandra vorgestellt ist. Eine artistische Abhandlung in: Raub der Cassandra auf einem nolanischen Gefäss, v. H. Meyer und C. A. Böttiger. Weimar, S. 5—22. (Neudr. Nr. 8.)

Das im Besitze der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar befindliche Gefäss ist später auch verkleinert abgebildet worden in der Archäologischen Zeitung 1848, Tafel XIII, 4, 5 und bei Overbeck, Bildwerke des thebischen und troischen Sagenkreises T. XXVII, 2, Text S. 639 f. Meyers Anteil an der erwähnten Publication ist noch heute von grossem Interesse, da er sich nicht mit der Erklärung, sondern mit der künstlerischen und technischen Seite des Vasenbildes befasst. Zugleich ist diese Arbeit bemerkenswert als Erstlingsschrift Meyers, indem schon in ihr sein Verhältnis zu seinem Lehrmeister Winckelmann sich aufs deutlichste ausspricht. Nicht nur in Auffassung, Stil und Behandlungsweise gleicht er seinem Vorbilde, sondern auch in dem aufs Grosse und Ganze gerichteten, nicht ins Detail sich verlierenden Blick, und so ist diese obwohl einem ganz speciellen Gebiet der Wissenschaft angehörige Arbeit doch zugleich recht im eigentlichen Sinne

ein Litteraturdenkmal, das jeder Freund der schönen Künste mit Genuss und reicher Belehrung lesen wird. Vgl. Herder, Werke z. sch. L. u. K. 20, 353.

1795

In: **Die Horen,** hg. v. Schiller. Tübingen:
Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst I 2, 29—50. (Neudr. Nr. 5.)

Von Anfang an hatte Schiller, noch ehe er Meyer persönlich kannte, dessen Mitwirkung an seiner neuen Zeitscheift ins Auge gefasst, vgl. seinen Brief an Goethe vom 28. Oktober 1794 Abs. 6. Als der erstere Aufsatz in Schillers Händen war, schrieb er an Meyer am 30. November einen Brief[1]), worin er ihm bedeutende Winke über Form, Sprache und Periodenbau erteilt, während er sich mit dem Inhalt vollkommen einverstanden erklärt: 'Die Sprache ist zwar für eine öffentliche Mittheilung noch nicht rein und correct genug, aber sie ist kräftig und gediegen und oft sehr ausdrucksvoll. Die meisten Aenderungen würde noch der Periodenbau nöthig haben. Wollen Sie es mir überlassen, so will ich diese kleine Mühe gern übernehmen, und, ohne im Inhalt mir die geringste Aenderung zu erlauben, bloss dem Ausdruck einige Rundung zu geben suchen.' Dies geschah denn auch laut einem Briefe Schillers an Goethe vom 2. Januar 1795, worin er sich im übrigen folgendermassen äussert: 'Dieser Aufsatz hat mir sehr viel Freude gemacht, und er wird ein sehr schätzbares Stück für die Horen seyn! Es ist etwas so äusserst seltenes, dass ein Mann wie Meyer Gelegenheit hat die Kunst in Italien zu studiren, oder dass einer, der diese Gelegenheit hat, gerade ein Meyer ist.' Und an Meyer schrieb er in dem oben erwähnten Briefe: 'Durch Mittheilung Ihrer Papiere haben Sie mich, mein hochgeschätzter Freund, recht sehr verpflichtet. Es ist gar keine Frage, dass diese Gedanken über den Gang der Kunst im Allgemeinen Jeden, der über diese Materie denken mag, sehr aufmerksam machen und zu weiterem Nachdenken einladen müssen. Auch haben sie schon in ihrer jetzigen Gestalt alle die Klarheit, die bei einer Materie, wo so viel auf unmittelbare Anschauung ankommt, möglich ist.' Ein neuerer Kunstforscher, K. B. Stark[2]), nennt den Aufsatz Meyers 'das Programm zu seinen späteren umfassenden Werken' d. h. zu seiner Geschichte der bildenden Künste

[1]) Riemer, Briefe von und an Goethe S. 150.
[2]) Handb. der Archäol. d. Kunst 1, 280 f.

bei den Griechen und Römern. Meyer steht in demselben ganz auf dem Boden Winckelmanns, wie sich schon in der Anordnung der Denkmäler nach Werken des alten, hohen und gefälligen Stils zu erkennen giebt. Er begegnet der damals sich breit machenden Ableitung der griechischen Kunst von Aegypten oder Indien und verfällt dabei in das andere Extrem, jeden äusseren Einfluss abzulehnen. Die richtige Mitte zwischen beiden Extremen ist erst die heutige Kunstforschung zu finden im Begriff, indem sie die fremden Einflüsse nach den unabweisbaren Fundergebnissen nicht mehr leugnet, aber nachzuweisen vermag, dass mit dem Erwachen des Freiheitsgeistes der griechischen Stämme, mit dem Aufhören der kleinen Königshöfe, die ihren künstlerischen Bedarf noch nicht mit ausgebildeten einheimischen Kunsterzeugnissen decken konnten, eine selbständige Entwicklung der national-griechischen Kunst auf Grund einer zwar überkommenen Technik, aber eines selbständigen Naturstudiums beginnt, welche die Fesseln der fremden Formen durchbricht und so zu der hohen Vereinigung von Naturwahrheit und idealer Schönheit sich allmählich empor ringt, die ihr unerreichtes Eigentum geblieben ist. Meyer kann für seinen schönen Aufsatz jedenfalls das Verdienst beanspruchen, aus eigener Anschauung eine geschichtliche Entwicklung des ächt griechischen Stils an einer Reihe von Bildwerken meist italienischer Sammlungen versucht und dabei eine Menge feiner Beobachtungen gemacht zu haben, die noch heute unsre Beachtung verdienen, um so mehr, wenn wir bedenken, wie wenige Vorgänger er auf diesem Gebiet noch hatte. Dass sein Auge für den Unterschied des ächt und nachgeahmt Altertümlichen noch nicht geschärft war, hat er mit seinen Zeitgenossen gemein. Dass er aber denselben schon geahnt, geht aus einem Bericht über Vasen an C. A. Böttiger hervor, den dieser in seinen 'Griechischen Vasengemälden' (s. u.) mitgeteilt hat. Hier spricht Meyer bei einigen Vasenbildern die damals noch ganz neue Ansicht aus, dass der altertümliche Stil darin 'nachgeahmt' sei. Die Aufnahme dieser grundlegenden Arbeit Meyers in unsere Sammlung wird nach dem Gesagten keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen.

Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst III 9, 11—29.

Die Beiträge sind in gewissem Sinn noch höher anzuschlagen, da Meyer hier ganz ohne Vorgang ein Gebäude der neueren Kunstgeschichte aufzurichten unternommen hat Er behandelt nach einer trefflichen Einleitung den Giovanni Bellini, dann Pietro Perugino und zuletzt Andrea Mantegna. Die am Schluss verheissene Fortsetzung folgte allerdings zunächst

nicht, weil Meyer durch seine zweite Reise nach Italien für längere Zeit in anderer Weise in Anspruch genommen wurde. Doch erschien später eine Reihe von Aufsätzen in den Propyläen, welche als Fortsetzungen betrachtet werden können, so namentlich Masaccio, und zusammen mit seiner weit ausholenden Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ein gewisses Ganze bilden, das man Bausteine zu einer Kunstgeschichte der neueren Zeit betiteln könnte. Ein Neudruck dieser sämtlichen Aufsätze bleibt für einen weiteren Band der Litteraturdenkmale vorbehalten.

1796

In: Die Horen:

Neueste Zimmerverzierung in Rom VII 9, 79—84.

Meyer giebt hier eine Beschreibung der Zimmer der Prinzessin Altieri, s. Goethe an Meyer den 1. August 1796. Mit der künstlerischen Ausstattung der Wohnräume hat sich Meyer immer viel beschäftigt und später in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung eine Reihe darauf bezüglicher Schriften recensiert.

1797

Nachrichten über griechische Vasen in Briefen in: Griechische Vasengemälde, mit archäologischen und artistischen Erläuterungen, hg. v. C. A. Böttiger. Weimar I 1, 71—75.

Dieser Bericht Meyers aus Florenz vom 19. Februar 1797 zeichnet sich durch die Bescheidenheit des reicherfahrenen Vasenkenners gegenüber der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Vasenklassen und durch die Nüchternheit gegenüber den damaligen Phantasien über die Entstehung der Vasenformen aus.

1798

Grossherzogliche Sammlung von Gefässen in gebrannter Erde zu Florenz in: Griechische Vasengemälde II 2, 1—21.

Über beide Berichte spricht sich Herder (Werke z. sch. L. u. K. 20, 351 und 354) sehr anerkennend aus; von letzterem sagt er, die Sammlung sei 'in der meisterhaften Manier beschrieben, die mit jedem Wort gleichsam zu Werk gehe, in der, treffend, kurz und gut, man alle Werke der Art beschrieben wünschte.'

Über die hier ausgesprochene Entdeckung eines nachgeahmt altertümlichen Stils s. o. 1795.

Unter den nun zeitlich folgenden Beiträgen Meyers zu den 'Propyläen' sind die vortrefflichsten seiner kleineren Schriften vereinigt. Die Sonderung seines geistigen Eigentums von dem Goethes ist hier verhältnismässig noch leicht[1]) — abgesehen natürlich von der Unmöglichkeit einer solchen in den Fällen, wo der betreffende Stoff nach langer eingehender Besprechung zwischen den beiden Freunden endlich von dem einen schriftlich fixiert worden ist — leichter jedenfalls, als in den Programmen und Recensionen der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung und in der Zeitschrift Über Kunst und Alterthum. Für diese werden wir nachher unsere kritischen Anhaltspunkte zusammenstellen. In den Propyläen machen ausser den schon oben ihres Ortes besprochenen Stücken nur die Nachrichten über die Weimarischen Kunstausstellungen Schwierigkeiten.

In: **Propyläen,** hg. v. Goethe. Tübingen:
Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst I 1, 20—54 und 1799 I 2, 45 ff. (Neudr. Nr. 1.)

Der Stoff dieser trefflichen Abhandlung spielt seit dem Jahre 1796 in den Gesprächen und Briefen zwischen Goethe, Schiller und Meyer eine hervorragende Rolle, namentlich aber in Goethes 'Schweizerreise' steht derselbe eine Zeitlang im Vordergrund des Interesses (s. o. S. XXIX f. u. Tag- u. Jahreshefte 1797), ja er wollte ihn zuerst selbst behandeln. Meyer aber fiel endlich die Ausarbeitung des Themas zu, soweit es sich um bildende Kunst handelte. 'Indem sich Meyer mit den Gegenständen in dem Hauptpunkt aller bildenden Kunst gründlich beschäftigte, schrieb ich den Sammler' (Tag- u. Jahreshefte 1798, Abs. 188). Goethe bezeichnet sich in der Anzeige des ersten und der Hälfte des zweiten Bandes der Propyläen in der Allgemeinen Zeitung 1799 Nr. 119 (Werke 29, 365) als Mitarbeiter, wenn er sagt: 'Wir[2]) haben in einem Aufsatz über die G. d. b. K. unsere Gedanken hierüber an-

[1]) Vgl. v. Biedermann, Goethes Werke 29, 276—280.
[2]) Dieses Wir ist hier deswegen zu beachten, weil es, wo von Aufsätzen die Rede ist, die Meyer ganz angehören, geflissentlich vermieden ist.

gedeutet und wegen der Wichtigkeit dieses Punktes unsern Aufsatz nicht zurückhalten wollen, ob wir gleichwohl fühlen, dass künftig noch manches nachzuholen sein wird.' Die weiterhin hier in Aussicht gestellte Abhandlung über die Gegenstände der griechischen Kunst ist nicht zu stande gekommen. Goethes Anteil an der vorliegenden Arbeit aber ergiebt sich aus einem Brief an Schiller, 9. Mai 1798, wo er schreibt: 'M. ist zufrieden, dass wir seine Abhandlung über die Wahl der Gegenstände nach unserer Überzeugung modificiren und auch vielleicht in Stellung der Argumente nach unserer Art zu Werke gehen. Wir lesen sie vielleicht nochmals zusammen durch, und dann wird ihr mit wenigem geholfen seyn.'

Auch so, wie sie endlich veröffentlicht worden ist, bietet die Abhandlung Anregungen genug. Die zeitgenössische Kritik sprach sich sehr anerkennend darüber aus, und um so mehr ist es zu bedauern, dass die 'Propyläen' so geringe Verbreitung fanden, und so auch Meyers Arbeiten weniger gelesen wurden, als sie verdienten. Ein Kritiker in der Jen. Allg. Lit. Ztg. 1800 (Nr. 331, S. 409 — Nr. 332, S. 420; wir nennen ihn B.) sagt S. 410: 'Seit Lessings Laokoon ist wenig oder nichts über diese Materie gesagt worden, geschweige dass man auf der von ihm gebrochenen Bahn weiter fortgegangen wäre. — Aus dem Grundsatze, dass die Malerei eine selbständige Kunst sei, ergiebt sich nothwendig, dass ihre Werke, um verstanden und empfunden zu werden, keiner Beihülfe von andern Künsten oder Wissenschaften bedürfen, kurz, dass sie sich selbst ganz aussprechen müssen. Dabei werden die Gegenstände der bildenden Kunst in drei Classen, in vortheilhafte, gleichgültige und widerstrebende Gegenstände abgetheilt.' Diese geht nun der Kritiker im einzelnen durch und verweilt namentlich bei der Classe der widerstrebenden Gegenstände. Diese biete den mannigfachsten und fruchtbarsten Stoff zur Warnung und Belehrung dar. Wenn er aber die Grundsätze des Verfassers 'in einer strengeren, dogmatischeren Form' vorgetragen wünscht, so können wir ihm darin, wie in seinen weiteren Ausführungen nicht beistimmen. Er meint, die ganze Rubrik der gleichgültigen Gegenstände hätte dann wegbleiben können. Die Eintheilungen in rein menschliche, historische, charakteristische, allegorische und symbolische Darstellungen seien eigentlich bloss verschiedene Gesichtspunkte, aus denen jedes vollkommene Kunstwerk betrachtet werden könne; ein wahres Kunstwerk müsse alles dieses zugleich sein und uns in eine unendliche Welt der Ideen erheben. Damit schiesst der Recensent denn doch etwas zu weit. Viel treffender ist, was ein anderer Recensent (A) in derselben Zeitung 1799 Nr. 1 im Anschluss an den Passus über rein allegorische

Gegenstände vorbringt. 'So ganz wir, sagt er, in diese und alle folgenden Vorschriften für den Künstler in Ansehung der Allegorie einstimmen, und so sehr wir allenthalben die einfache Entwicklung und anschauliche Klarheit des Vf.s in der Hauptsache bei allem Reichthum in einzelnen Bemerkungen schätzen, so möchten wir doch zweifeln, ob die ganze Anordnung dieser Classe (von den erfundenen, mythischen und allegorischen Darstellungen) die richtigste sey. Wir möchten nur des Verfassers Belehrung wünschen, ob nicht folgende Eintheilung zu einer lichtvolleren Behandlung der Sache führe. Alle Werke der bildenden Kunst stellen entweder das Einzelne als solches vor, oder wollen durch das Einzelne, was sie darstellen, Begriffe und sogar Lehren oder moralische Sätze darzustellen versuchen. Jenes ist individuelle, dieses allegorische Bildkunst. Die individuelle ist entweder historische, wenn sie wirkliche Gegenstände nachbildet (wohin die ikonischen Statuen, die Porträte, die Abbildungen wirklicher Landschaften gehören), oder poëtisch, wenn sie Gegenstände bildet, die Geschöpfe der productiven Phantasie des Künstlers sind. Die poetischen sind entweder natürliche Darstellungen, und diese theils selbsterfundene, denen bloss eine Idee des Künstlers, theils mythische (vielleicht wäre hier deutlicher überkommene gesagt); theils unnatürliche oder heterokosmische, die ebenfalls wieder selbsterfunden oder mythisch seyn können. Die allegorische Bildkunst kann ihr Einzelnes, wodurch sie Begriffe oder Lehren darzustellen gedenkt, nie ganz aus der wirklichen Welt entlehnen; ihre Bildungen können nie ganz historisch, sondern müssen immer poëtisch, es sey nun ganz selbsterfunden oder mythisch (überkommen) seyn. Wodurch aber symbolische Vorstellungen, von denen der Vf. S. 49 (Neudr. S. 20 ff.) noch besonders handelt, sich unterscheiden, wenn sie weder zu den poetisch-individuellen, noch allegorischen gehören sollen, bekennen wir gern nicht einzusehen.' Die hier vorgetragene Einteilung ist in der That eine sehr scharfe und trifft namentlich zuletzt einen wunden Punkt von Meyers Anordnung. Wir haben sie daher auch ganz mitgeteilt, ohne damit dem Werte der Abhandlung etwas nehmen zu wollen, die das im Übrigen von A und B ihr gespendete Lob vollauf verdient. Meyer hat nie aufgehört, sich mit dem Thema weiter zu beschäftigen, und da die Abhandlung infolge des Aufhörens der Propyläen ein Torso geblieben ist, so sind wenigstens die kleinen weiteren Beiträge Meyers noch heranzuziehen. Wir haben deshalb im Gefolge dieser Abhandlung noch die zwei hierher gehörigen Aufsätze Meyers aus dem Programm zur Jenaischen A. L. Z. 1808 Nr. III und IV mitgeteilt, die für sich selbst reden. (Neudr. Nr. 2.)

Ueber Etrurische Monumente I 1, 66—100.

Zwei Briefe vom September und Oktober 1796 aus Florenz, der eine über etrurische Reste in Florenz, der andere über Fiesole, architektonische Reste daselbst und eine höchst anziehende Schilderung der Gegend; vgl. darüber Goethes Selbstanzeige der Propyläen (Werke 29, 364) und seinen Brief an Meyer vom 30. November 1796, insbesondere aber Schillers Brief an Goethe vom 31. Juli 1798.

Rafaels Werke besonders im Vatikan I 1, 101—127. 1799 I 2, 82 ff. und 1800 III 2, 75 ff. (Neudr. Nr. 10.)

Die Rafaelforschung ist zwar seit nunmehr nahezu neunzig Jahren ungemein viel weiter geschritten. Meyers Aufsatz ist aber so anmutig geschrieben und enthält eine solche Fülle feiner und treffender Beobachtungen, dass er auch heute noch fleissig gelesen zu werden verdient. Goethe hat sich sehr anerkennend über denselben ausgesprochen (s. Werke 29, 277 und 364). Der Kritiker A der A. L. Ztg. schreibt über den ersten Teil, er sei mit ungemeiner Eleganz und in einer lieblichen Manier abgefasst — und Recensent B rühmt daran, dass es keine Beschreibungen seien, wie sie ein flüchtiger Reisender oft mit kecker Entscheidung hinwerfe, kein Widerhall des Geschwätzes der Ciceroni, sondern auf eigene Ansicht, langes und fleissiges Studium gegründete Beobachtungen eines praktischen Künstlers, der selbst die dem Fremden so selten zugänglichen Handzeichnungen und Entwürfe dieser grossen Meister (Masaccio und Rafael) zur Erklärung ihres Charakters und der Stufenfolge ihrer Entwicklung zu benutzen gewusst habe. Sehr nützlich für junge Künstler sei das Verzeichnis der Teile in seinen Gemälden, die vorzüglich zu Mustern dienen und zum Nachzeichnen zu empfehlen seien. Und so möge er auch jungen Künstlern der Gegenwart und allen Kunst- und Litteraturfreunden aufs Neue empfohlen sein.

1799

In: **Propyläen:**

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. Fortsezung (und Schluss) Propyläen I 2, 45—81, s. o.

Rafaels Werke. Erste Fortsetzung I 2, 82—163, s. o.

Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne I 2, 175—176.

Betrifft hauptsächlich die Restaurationen.

Niobe mit ihren Kindern II 1, 48—91 und II 2, 123 ff.

Auch dieser Aufsatz ist als eine gründliche Studie an den Originalen selbst alles Lobes wert. Der Recensent B der Jen. A. L. Z. spendet ihm das höchste Lob, indem er diese Beschreibung nicht nur an Wärme, Geist und Schönheit den berühmten Winckelmannischen gleichkommen, sondern sogar an wahrem Gehalt, an Nützlichkeit und Zweckmässigkeit für den Künstler, an gründlichen und mannigfaltigen Beobachtungen sie noch übertreffen lässt. Goethe sagt im Brief an Schiller vom 21. Juli 1798, die Redaction der Meyerischen Arbeiten mache ihn unglücklich. 'Diese reine Beschreibung und Darstellung, dieses genaue und dabei so schön empfundene Urtheil fordert den Leser unwiderstehlich zum Anschauen auf. Indem ich dieser Tage den Aufsatz über die Familie der Niobe durchging, hätte ich mögen anspannen lassen um nach Florenz zu fahren.' Wenn wir trotz diesem Lobe den Aufsatz in unsere Sammlung nicht aufgenommen haben, so liegt der Grund eben darin, dass ein derartiges Thema 'unwiderstehlich zum Anschauen auffordert', dass, wie Schiller, Brief vom 27. August 1798, sagt, die plastischen Artikel am wenigsten zur Menge sprechen und am meisten bei dem Leser voraussetzen, sowie endlich darin, dass verschiedene nicht zur Gruppe gehörige Statuen in dem Aufsatz besprochen sind und dass die Arbeit im Ganzen von der modernen archäologischen Forschung zu weit überholt ist. Freunde einer feinen künstlerischen Analyse werden sie auch heute noch gerne lesen.

Ueber Restauration von Kunstwerken II 1, 92—123.

Der Artikel enthält vieles für die Gegenwart noch Beherzigenswerte, indem er die verschiedenen Arten der Beschädigungen bespricht und zeigt, 'wie durch Restauration sie leider nicht wieder hergestellt, sondern aufs Höchste nur verborgen werden' (Goethe, Werke 29, 366) und wie Restaurationen vorgenommen werden sollen und können, wenn sie wirklich ihren wahren Zweck erfüllen sollen. Dem Zweck unserer Sammlung entspricht der Aufsatz wegen seines Gegenstandes nicht.

Chalkographische Gesellschaft zu Dessau II 1, 124—161.

Über Meyers Anteil an diesem Aufsatze lassen sich nur Vermutungen aussprechen; dass Meyer mit Goethe gemeinsam daran gearbeitet, ergiebt sich aus Eckermanns Mitteilung im Morgenblatt von 1842 Nr. 62. Der erste einleitende Te

S. 124—126 ist ohne Zweifel von Goethe, vgl. Strehlke, Goethes Werke 28, 802. Der zweite Teil enthält die Beurteilung einer ziemlichen Anzahl von Kupferstichen nach Domenichino, Battoni, Poussin, Correggio, Cignari, Nahl, Annibale Carracci, Mengs, van Dyck, Claude, Hackert, Birrmann, Wocher, Vernet, Ruysdael, Roos, von den Kupferstechern Haldenwang, Schlotterbeck, Ostermeyer, Pichler, Freidhoff und Michelis; diesen zweiten Teil wird man wohl grösstenteils Meyer zuschreiben müssen: die Zuthaten Goethes, an den manches Einzelne erinnert, lassen sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Der dritte Teil S. 151—161 handelt von dem Charakter der Künstler (nämlich der Kupferstecher) und scheint gleichfalls vorwiegend von Meyer zu sein.

Nachricht an Künstler und Preisaufgabe II 1, 162—174.

Diese erste Preisaufgabe wurde von Goethe durch die Feder Meyers gegeben. L. Geiger teilt im Goethe-Jahrbuch 5, 306 folgenden Brief Goethes an Meyer vom 27. März 1799 mit: 'Den Aufsatz wegen der Preisaufgabe schicke ich mit wenigen Abänderungen zurück. Was dabey noch ferner, sowie überhaupt wegen des gegenwärtigen Propyläenstücks noch zu erinnern ist, habe ich auf ein besonderes Blatt gefasst und beygelegt; möge denn dieses Transportschiffchen gleichfalls glücklich auslaufen' Darnach kann kein Zweifel sein, dass Meyer diesen Aufsatz, wenn auch auf Goethes Anregung und unter seiner Redaction, verfasst hat. Derselbe ist also von Strehlke mit Unrecht in Goethes Werke (28, 767--771) aufgenommen.

Über Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste. (Einleitung und) *Lehranstalten überhaupt* II 2, 4—25; *Akademien* 141—171; 1800 III 1, 53 ff. und III 2, 67 ff. (Neudr. Nr. 3.)

Im Jahre 1799 beabsichtigte die helvetische Regierung die Errichtung einer Kunstakademie und die Berufung Meyers an die Spitze derselben. Aus dieser Veranlassung verfasste Meyer, der nicht abgeneigt war, dem Rufe zu folgen, die Abhandlung über Lehranstalten und sandte sie ein. Die Unternehmung kam aber nicht zu Stande[1]. Die Abhandlung wurde in den Propyläen veröffentlicht und bildet eines der wertvollsten Stücke derselben. Schiller war von ihr ganz besonders gefesselt und hatte grosse Freude daran. 'Ausserdem

[1] Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft 1852 S. 11.

dass diese Aufsätze so richtig gedacht und so praktisch überzeugend sind, schreibt er an Goethe, 12. Juli 1799, sind sie auch äusserst anziehend geschrieben und müssten nothwendig — für sich allein schon die Propyläen in Aufnahme bringen.' Schuchardt hat dieselben zur Feier des hundertjährigen Geburtstags Meyers neu herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen [1]). Auch der Recensent B der A. L. Z. weiss diese Abhandlung nicht genug zu loben. 'Die Einleitung, sagt er a. a. O. S. 415, enthält in möglichster Kürze klar, schön und bündig gesagt alles, was wir sonst in so unzähligen Chrien von dem Einfluss der Künste auf Sitten und Charakter der Völker, von ihrer moralischen, physikalischen und ökonomischen Wichtigkeit erzählt finden.' Und ähnlich Schuchardt S. IV: 'Was darin im Allgemeinen über den Einfluss der bildenden Künste auf höchste geistige Bildung, wie auf materiellen Nutzen für Völker und Staaten gesagt ist, desgleichen über die Ursachen des Flors der Künste zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern, das ist vor und nach ihm nie einfacher, anschaulicher und wahrer dargestellt worden.' Es ist damit wirklich nicht zu viel gesagt. Die in der Abhandlung selbst ausgesprochenen Gedanken haben, was gewiss zu Gunsten derselben spricht, heutzutage allenthalben ihre Verwirklichung gefunden, so dass ein Neudruck derselben überflüssig ist, die Einleitung aber ist in ihrer Art ein Cabinetstück von unvergänglichem Werte, das man immer wieder mit gleichem Genusse liest, und das wir daher im Neudruck mitteilen.

Die Familie der Niobe. Nachtrag II 2, 123—140, s. o.

Der Nachweis, dass Meyer schon vor 1804 in die A. L. Z. Recensionen geliefert habe, was ja an sich nicht unwahrscheinlich ist, ist mir bis jetzt erst für eine Anzeige gelungen und dies durch einen Blick auf die einleitenden Worte des Recensenten der folgenden Bände in: Jen. A. L. Z. 1815 Ergänzungsblätter Nr. 78.

Göttingen b. Rosenbusch: *Geschichte der zeichnenden Künste, von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten,* von *J. D. Fiorillo. Erster Band,* die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule

[1]) Doch hat er, ohne darauf aufmerksam zu machen und ohne Gründe anzugeben, den Abschnitt II. Akademien weggelassen.

enthaltend. 1798. 466 S. 8. (Ohne Zeichen.) Allgemeine Literatur-Zeitung. Bd. 1 Nr. 2 u. 3. 2. Januar.

1800

In: **Propyläen:**

Masaccio III 1, 3—52.

Das Urteil über 'Rafael und seine Werke' lässt sich auch auf 'Masaccio' anwenden. Nur nimmt dieser Künstler kein so allgemeines Interesse in Anspruch als Rafael, weshalb dieser Aufsatz zunächst keine Aufnahme gefunden hat. Derselbe bleibt einem Neudruck im Verein mit den anderen Abhandlungen zur neueren Kunstgeschichte vorbehalten. Wir finden auch hier das wieder, was Meyers Aufsätzen trotz den Fortschritten der Kunstwissenschaft ihren bleibenden Wert sichert, die rein auf das Künstlerische gerichtete Behandlung, die sinnige Beobachtung aller hervorragenden Eigenschaften der besprochenen Werke, überhaupt die Richtung auf das Sachliche und Wesentliche. Übrigens ist in diesem Aufsatz nicht Masaccio allein behandelt, sondern eine kurze Übersicht über den Gang der Kunstentwickelung bis auf Michel Angelo, Rafael, Titian und Correggio beschliesst denselben, während der Eingang rekapitulierend an jene unvollendet gebliebenen 'Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst' in den Horen anknüpft.

Ueber Lehranstalten. Zeichenschulen III 1, 53—65, s. o.

Neue Art die Mahlerey zu lehren III 1, 110—116.

Versöhnung der Römer und Sabiner. Gemählde von David III 1, 117—122.

Der hülflose Blinde. Gemählde von Gerard III 1, 123—124.

Die drei letzten Nummern schreibt v. Biedermann in Hempels Goethe-Ausgabe 29, 279 Anm. Meyer zu. Bei der ersten ist dies auch allenfalls möglich, und der Recensent der Propyläen in Jen. A. L. Z. 1800 Nr. 331 S. 416 scheint auch dieser Meinung zu sein. Da aber nach S. 111 der Erfinder dieser neuen Lehrart der Malerei, J. B. Forestier, über dieselbe nichts Schriftliches herausgegeben, sondern sie nur durch Unterricht bekannt gemacht hat, so muss der Verfasser seine Nachricht wohl aus persönlichem Verkehr mit Forestier oder seinen

Schülern geschöpft haben. Nun ist der vorausgehende Aufsatz in den Propyläen 'Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne' nachweislich von W. v. Humboldt, der damals in Paris war. Es liegt also nahe, dass ihm auch die Nachricht über die neue Lehrart der Malerei verdankt wird. Dasselbe gilt von den Berichten über Gemälde von David und Gerard, welche beide, da von den Originalen die Rede ist, nur in Paris verfasst sein können. Namentlich der Schlusssatz der letzten Nummer auf S 124 beseitigt jeden Zweifel. Es heisst da: 'Das Bild gehört dem Bürger Meyer, der vor einigen Jahren hier holländischer Gesandter war, und hängt noch jetzt im Hause der holländischen Gesandtschaft.' Alle sind also von Meyer höchstens redigiert; so scheint z. B. die Einleitung des ersten von ihm zu stammen.

Oeser III 1, 125—129.

Otto Jahn, Biographische Aufsätze S. 370, schreibt diesen Aufsatz, der eine 'Würdigung des Kunstcharakters und der Fähigkeiten dieses Künstlers' geben will, ohne Angabe von Gründen Goethe zu. v. Biedermann (Goethes Werke 29, 279 Anm.) findet Goethes Mitwirkung wahrscheinlich, hält ihn also demnach in der Hauptsache für eine Arbeit Meyers. Auf letzteren weist auch der ganze Ton entschieden hin. Goethe war von seiner früheren Wertschätzung Oesers seit seiner italienischen Reise zurückgekommen. Wenn O. Jahn dies als Grund für sein Schweigen über Oeser in 'Winckelmann' anführt ('um nicht härter über ihn sich auszusprechen, als er selbst wohl wünschte', a. a. O. S. 372), so lag derselbe Grund doch auch schon 1800 vor, und so werden wir nicht irre gehen, wenn wir Meyer für den Verfasser dieses Nachrufs halten. Er ist eine wohlwollende Würdigung des Künstlers, der in seiner einsamen Stellung nicht die Stufe erstiegen hat, die er seinen Anlagen nach hätte erreichen können. Man kann es auffallend finden, dass Meyer desselben in seiner Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts nicht gedenkt. Allein gerade was er in den Propyläen über ihn sagt, zeigt zur Genüge, dass derselbe nach seinem Urteil in der Kunstgeschichte keine so bedeutende Rolle spielt, dass das Fehlen eine Lücke bilden würde. Grösser war sein Einfluss als Lehrer, und dass der Vf. des Aufsatzes von diesem nicht spricht, ist mit ein Beweis, dass es nicht Goethe ist, welcher doch unmöglich diese Seite in Oesers Wirken hätte übergehen können. Vgl. noch insbesondere Meyers Urteil über Oeser in: Neu-deutsche, religios-patriotische Kunst, Neudr. S. 98, Z. 20 ff.

Preisertheilung und Recension der eingegangenen Concurrenzstücke III 1, 130—149.

Erste Weimarische Kunstausstellung 1799. Nach v. Biedermann (Goethes Werke 29, 279 Anm.) wahrscheinlich von Goethe, nach Strehlke (Werke 28, 772) 'nach inneren Gründen' von Meyer, 'wenn Goethe auch nicht ohne Anteil daran sein mag'. Strehlke, der sonst geneigt ist, Goethe manches zuzusprechen, was nicht unbedingt sicher auf ihn zurückzuführen ist, hat hier offenbar das Richtige erkannt. Die Stileigentümlichkeiten, namentlich der Gebrauch gewisser Schlagwörter der Kunstkritik (s. u.) weisen auf Meyer als Verfasser ebenso bestimmt hin, wie der Umstand, dass die Beurteilung der Concurrenzstücke nach Auffassung und Ausführung doch naturgemäss dem Künstler, nicht dem Dichter in dem Bündnis der Kunstfreunde zufiel. Die Aufgabe war gewesen: 'Aphrodite, dem Alexandros die Helena zuführend', der Preis wurde unter die Maler Ferd. Hartmann von Stuttgart und Heinrich Kolbe von Düsseldorf geteilt.

Zwey Italiänische Landschaften. von Gmelin (Kupferstiche) III 1, 150—152.

Wird einstimmig Meyer zugeteilt. Man kann hier so recht seine Schreibart kennen lernen.

Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellungen. Bey Gelegenheit der, im vorigen Artikel, recensirten Kupfer III 1, 153—156.

In dem Programm zum I. Quartal der Jen. A. L. Z. 1808 S. IV (Neudr. S. 50) spricht sich Meyer über Staffage in Landschaftsgemälden ganz in demselben Sinne aus, wie der Verfasser vorliegender Bemerkungen, so dass kaum ein Zweifel sein kann, dass es Meyer ist.

Die beiden letzten eng zusammengehörigen Aufsätze fallen ins Gebiet der Kunstkritik. Der erstere hat mehr temporäre Bedeutung, wie auch die späteren Urteile Meyers über Erzeugnisse der vervielfältigenden Kunst, der letztere enthält beherzigenswerte Worte für Landschaftsmaler und zeichnet sich durch eine Frische der Sprache aus, die derjenigen Goethes wenig nachsteht.

Die capitolinische Venus III 1, 157—166.

Eine jener eingehenden, mit künstlerischem Blick alle Feinheiten der Form beobachtenden Statuenbeschreibungen, in denen Meyer seine Stärke hat, und die auch seine sonst längst

überholte griechisch-römische Kunstgeschichte zu einem immer noch wertvollen Werke machen.

Preisaufgabe fürs Jahr 1800 III 1, 167—168.

Wenn auch wohl Goethe der Verfasser ist, so hat doch Meyer an der Wahl der Gegenstände gewiss Anteil gehabt. Vgl. Strehlke, Goethes Werke 28, 772 f.

Mantua im Jahre 1795 III 2, 3—66.

Wer vermutet unter diesem kurzen Titel den Reichtum von kunstgeschichtlichem und ästhetischem Inhalt, den dieser Aufsatz bietet? Wie in der Beschreibung der Gegend von Fiesole zeigt sich der Verfasser hier im Eingang als Meister landschaftlicher Schilderung der Gegend vom Brenner bis Mantua, dem auch der sonst gegen Meyer so kritische Schiller seine Bewunderung nicht versagen kann. Was wir ferner oben über Masaccio gesagt, gilt auch von dem, was hier Meyer über die Kunstschätze von Mantua, vornehmlich über die Werke des Giulio Romano und Andrea Mantegna schreibt.

Ueber Lehranstalten. Beschluss. Privatunterricht III 2, 67—74, s. o.

Rafaels Werke im Vatikan. Zweyte Fortsetzung III 2, 75—96, s. o.

Die Preisaufgabe betreffend. 2. Recension der eingegangenen Stücke III 2, 102—145.

Von den fünf Stücken, die unter dem Haupttitel vereinigt sind und sich auf die zweite Weimarische Kunstausstellung (1800) beziehen, stammt der Natur der Sache nach Nr. 2 'Recension der eingegangenen Stücke' S. 102 ff. nebst dem S. 141—143 eingeschalteten Ueberblick über 'Geist, Cultur und Talent der Nation im Fache der bildenden Künste' von Meyer. Nr. 3 'An den Herausgeber der Propyläen' S. 146—163 ist von Schiller. Nr. 4 'Die neue Preisaufgabe auf 1801. Achill auf Scyros' und 'Der Kampf Achills mit den Flüssen' rührt von Goethe her, ebenso Nr. 5 'Flüchtige Uebersicht über die Kunst in Deutschland' und Nr. 1 'Preisertheilung 1800'. All dieses lässt sich hier nicht bloss vermutungsweise bestimmen, wie Strehlke (Goethes Werke 28, 774) meint, sondern ergiebt sich mit Bestimmtheit aus Goethe-Schillers Briefwechsel, Nr. 760—770, woraus wir zugleich in das lebhafte Interesse und das einmütige Zusammenwirken der drei Freunde einen recht klaren Einblick bekommen. Der Brief Nr. 761 zeigt, dass die Beiträge derselben zuerst durch Schiller zu einem Ganzen

zusammengearbeitet werden sollten. Schiller lehnte dies ab: 'Ich komme ganz aus meinem Vortheil, wenn ich meine Ideen über diese Werke mit Meyers und Ihren zusammen zu schmelzen suche. — Übrigens werde ich Meyern bei seinem Aufsatz darüber meinen Rath gern ertheilen.' Nach Nr. 764 sinnt Goethe auf den Introitus, und Nr. 768 schreibt er an Schiller: 'In diesen Tagen habe ich den Eingang zu unserer Preisertheilung (d. h. natürlich, wie sich aus dem Pronomen poss. ergibt, zu dem Ganzen) geschrieben und den Schluss dazu schematisirt; ich muss nun abwarten, wie er zu Ihrer und Meyers Arbeit passt.' Dieser Schluss kann nach Brief Nr. 770 nur Stück 5: 'Flüchtige Uebersicht' u. s. f. sein, denn nachher nennt ihn Schiller einen charakteristischen und zu vielerlei Gebrauch fruchtbaren Blick über die jetzige Kunststatistik, was nur auf Nr. 5, nicht auf jenen in Nr. 2 eingeschalteten 'Ueberblick' passt, an den man zuerst denkt. Dass Nr. 4, die Preisaufgabe aufs Jahr 1801, von Goethe verfasst und das Ganze von ihm zusammengestimmt ist, ersieht man aus Brief Nr. 769, wo er schreibt: 'Meine Peroration, die Sie mir zum Theil weggenommen haben, will ich nun zu der Einleitung schlagen und was mir ja noch übrig bliebe zu der Preisaufgabe aufs folgende Jahr, wo sich auch noch mancherlei sagen lässt. Doch das wird sich alles erst finden wenn ich Meyers Recension habe. — Die Einheit in der Verschiedenheit der drei Töne wird sich recht gut ausnehmen.' Doch ersieht man zugleich aus Brief 762, Abs. 3, und 765, Abs. 4, dass die Stellung der Aufgabe das Resultat mehrmaliger Besprechung der drei Freunde war.[1])

Damit scheiden wir von den Propyläen. Auch anderen Zeitschriften begann Meyer seine Feder zu leihen, so namentlich dem von F. J. Bertuch und G. M. Kraus herausgegebenen Journal des Luxus und der Moden. Einige nachweislich von ihm herrührenden Arbeiten in diesem Journal sind unterzeichnet M., M—r. oder M . . . r. oder D. Dir. des h. f. Z. I. Aufsätze oder Recensionen ohne Zeichen sind nur dann hier angeführt, wenn über Meyers Autorschaft keinerlei Zweifel obwalten kann.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

'Genügen uns die Kupferstiche, deren jedes Buch

[1]) Danach berichtigen sich auch die Angaben W. v. Biedermanns, Goethes Werke 29, 279 zu 99 e.

oder Büchlein in unsern Zeiten einige zur Mitgift bekommt?' S. 109—121. Unterz. M.

Erklärung einiger Kupferstiche im Braunschweigischen Taschenkalender S. 658—661. Unterz. M. . . r.

Die einleitenden Worte des Herausgebers S. 657 f. lassen über Meyers Autorschaft keinen Zweifel aufkommen.

1801

Ariadne in: Archäologisches Museum. Erstes Heft S. 41—43, zu Archäologische Hefte, oder Abbildungen zur Erläuterung des classischen Alterthums. Herausgegeben von C. A. Böttiger und H. Meyer. I. Heft. Weimar. Mit vier Kupfertafeln.

Das Hauptfeld von Meyers publicistischer Thätigkeit war nunmehr die Allgemeine Literatur-Zeitung. Schon bisher waren wir zuweilen, wo äussere Anhaltspunkte fehlten, genötigt, nach den Eigentümlichkeiten des Stils zu urteilen, ob wir Goethe oder Meyer als Verfasser eines Aufsatzes zu betrachten haben. In den nun folgenden Veröffentlichungen der Weimarischen Kunstfreunde in der Allgemeinen Literatur-Zeitung finden wir zunächst, was die Programme betrifft, in der Regel Goethe unterzeichnet: im Namen der Weimarischen Kunstfreunde. Die Chiffre W. K. F. kommt in den Jahrgängen 1802 und 1803, so lange noch Schütz die Zeitung in Jena redigierte, nicht vor. Ob also die Weimarischen Kunstfreunde auch diese Jahrgänge schon mit anderen Beiträgen, als den Programmen versahen, lässt sich nicht erweisen, da alle Recensionen in dieser Zeitung keine Signatur tragen. Wohl findet sich in den Jahrgängen 1801—1803 eine Reihe von Anzeigen, welche ganz in das Stoffgebiet Meyers einschlagen; und Werke von der Art, wie sie seit 1804 ihm zur Besprechung zufielen, finden sich auch in jenen Jahrgängen in ähnlicher Weise besprochen [1]; aber über vage Ver-

[1]) Vgl. z. B. die Recension über Fiorillo 1799, ferner

mutungen kommt man hier nicht hinaus. Erst seit Goethe der Neuen Jenaischen Literatur-Zeitung vom Jahre 1804 an seine Protektion schenkte, tritt die Chiffre W. K. F. unter Recensionen auf und zwar nun sehr häufig. Hier wie in den Programmen, wo Goethe nur 'im Namen der Kunstfreunde' unterzeichnet, gilt es also zu bestimmen, welche der so bezeichneten Abhandlungen bezw. Kritiken Goethe, welche Meyer verfasst hat.

Die sichersten Anhaltspunkte sind natürlich die äusseren. Was Goethe selbst in seine Werke aufgenommen hat, ist ja in erster Linie zweifellos von ihm. Ferner hat L. Hirzel im Verzeichnis einer Goethebibliothek (S. 56) einen Fingerzeig für die Zuweisung in der Einrichtung gefunden, dass die Namen derer, denen die Recension eines Buches übertragen worden, dem Titel des letztern im Messkatalog beigeschrieben wurden, und hat darnach für verschiedene seither zweifelhafte Artikel Goethes Autorschaft in Anspruch genommen. Es kommt nun noch ein weiterer wertvoller Anhaltspunkt hinzu. Seit wir wissen, dass die mit —y—H. unterzeichneten Recensionen in der Jenaischen Literatur-Zeitung von Meyer sind[1]), ist erst die Thätigkeit dieses Mannes für diese Zeitung in ihrem vollen Umfang zu übersehen. Denn was von den mit W. K. F. gezeichneten Recensionen nach Abzug der Goethischen, unter denen übrigens manche mit Unrecht Goethe zugeschrieben wurden, für Meyer übrig blieb, hätte nicht ausgereicht für seine scherzweise einem Freunde gegenüber gemachte Äusserung, dass er jetzt 'gleichsam der Verwalter des guten Geschmacks in ganz Deutschland sei' (Neujahrsbl. d. Züricher Künstlergesellsch. 1852 S. 13). Nachdem aber durch jene Entdeckung erwiesen ist, dass Meyer durch-

---

Homer nach Antiken gezeichnet A. L. Z. 1801, Nr. 177 u. 312; J. A. L. Z. 1806, Nr. 25.

[1]) Dies ergiebt sich aus dem von v. Loeper im Goethe-Jahrbuch 3, 320 mitgeteilten Brief Meyers an Goethe, vom 18. August 1806. — S. unten Jen. A. L. Ztg. 1806, Nr. 205.

aus nicht bloss Kunstkritik getrieben, sondern auch eine Menge neuer Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunstindustrie, der Mode und des Geschmacks beurteilt hat, verstehen wir erst jenen Ausspruch ganz. Freilich erwächst nun eine neue Frage: warum hat Meyer bald W. K. F., bald —y—H., sogar oft in mehreren hintereinander folgenden Recensionen abwechselnd, gezeichnet? Die Antwort ist einfach. Was in sein eigenstes Gebiet, namentlich als Lehrer an der freien Zeichenschule in Weimar fiel, hat er mit seiner Namenschiffre unterzeichnet, was dem gemeinsamen Interessenkreise angehörte, mit W. K. F.

Wer waren damals (seit 1804) diese W. K. F.? Schiller wird wohl nicht mehr in Betracht gezogen werden dürfen, da ihn ja Goethe kaum für die Propyläen zur Ausführung seiner zugesagten Mitwirkung bestimmen konnte. C. A. Böttiger kann auch nicht in Frage kommen, da der eitle Mann schon im Intelligenz-Blatt von 1802 Nr. 240 erklärt, 'er würde nie etwas ohne seine Namensunterschrift irgendwo einrücken lassen'. Bleiben also nur Goethe und Meyer.[1] Für die Scheidung ihres geistigen Eigentums bleiben uns nun ausser brieflichen Notizen, wie sie G. v. Loeper im Goethe-Jahrbuch 3, 318 ff., und L. Geiger, ebenda 5, 298 ff., mitgeteilt haben, als Anhaltspunkte nur die besprochenen Gegenstände selbst und der Stil.

Die Gegenstände. Hier lässt sich nur im Allgemeinen so viel sagen, dass Meyer mehr das Gebiet der Kunstarchäologie und Kunsttechnik, überhaupt mehr die Speziallitteratur bearbeitet, während Goethe eintrat, wo es galt, Werke oder Erscheinungen von grösserer Tragweite unter allgemeinen und hohen Gesichtspunkten zu besprechen, wie z. B. im Anschluss an die Kritik der

---

[1]) Und allenfalls F. A. Wolf, dessen Beiträge sich aber auf einen Zusatz zu dem I. Programm von 1805 und eine Charakteristik Winckelmanns in Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert, beschränken.

Riepenhausenschen Polygnot-Entwürfe sein grosser Aufsatz über Polygnot-Gemälde entstand.

Der Stil. Nach diesem zu urteilen hat immer seine Bedenken und kann gewaltig irre führen, namentlich bei kürzeren Artikeln referierender Art ist oft gar keine Gelegenheit vorhanden, dass die besonderen Stileigentümlichkeiten eines Verfassers zur Geltung kämen. Dazu kommt, dass die Schreibweise Meyers sich von derjenigen Goethes überhaupt schwer unterscheiden lässt, was für denselben gewiss keine schlechte Empfehlung ist. Zuweilen erhebt er sich zu höherem Schwung und grösserer Frische. Für gewöhnlich aber ist derselbe, nachdem er namentlich in den früheren Schriften etwas schwerfällig im Periodenbau gewesen, einfach, etwas trocken, aber von grosser Klarheit. Am meisten macht sich Meyer durch das rein sachliche Zuwerkegehen kenntlich. Bei Besprechung von Bildern stellt er meist die gleichen Gesichtspunkte auf und geht dieselben nach Erfindung (Wahl des Gegenstandes), Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Colorit, Beleuchtung, bei Stichen auch nach der Herstellungsart und dem Verhältnis zum Original, durch. Ganz besonders aber kennzeichnet ihn die stetige Hervorhebung der 'Massen' d. h. ruhiger Flächen in Licht- und Schattenpartien, die nicht durch zu starkes Hervortreten von Einzelheiten, namentlich kleineren Falten gestört werden dürfen; wo von Massen die Rede ist, kann man mit fast untrüglicher Sicherheit auf Meyer als Verfasser schliessen. Dies führt weiter auf sonstige Schlagwörter und Epitheta ornantia, die Meyer eigen sind. Dahin gehören z. B. die Ausdrücke: Prospekt, Flor, Kunstverdienst, wahrhaftig verdienstlich, meisterhaft, Kunstverstand, Kunstvermögen, Standpunkt mit Geschmack gewählt, saubere Zeichnung, sauberer Stich, ungemein schön, ungemein fleissig, tüchtig, reinlich, warmes und kräftiges Colorit, Grossheit, zart, zärtlich, zierlich, schön geziert, hübscher, zierlicher Geschmack u. s. f. Wo Meyer fein werden will, wählt er Goethe-ähnliche

Ausdrücke, aber nicht immer mit Glück, z. B.: im Gesicht spricht sich ein gütiges, liebreiches Gemüt aus (Kunst und Alterthum II 2, 17); 'bedeutend' gebraucht Goethe bekanntlich oft absolut in einem ganz besonderen Sinn; bei Meyer begegnet uns dieser Gebrauch nicht leicht, einmal scheint er ihn unglücklich versucht zu haben in der ganz ungoethischen Zusammenstellung 'meisterhaft bedeutend' im Programm der Jen. A. L. Z. 1807 in einem Passus, der zwar Goethe zugeschrieben wird, wo aber schon dieser Ausdruck eines Bessern hätte belehren können [1]) (s. u. S. XCVI). Auch in 'Neu-deutsche, religios-patriotische Kunst' Neudr. S. 115, 31 kommt 'bedeutend' im Goethischen Sinne vor, in einer Zeit also, wo Meyer durch sehr langen Umgang mit Goethe sich manches von dessen Eigentümlichkeiten angeeignet haben konnte. Übrigens ist a. a. O. nicht unmöglich, dass Meyer unter unmittelbarem Einfluss Goethes spricht.

Charakteristisch für Meyer sind ferner im Periodenbau längere oder kürzere Vordersätze, die dann auf eine Wendung hinauslaufen wie: so müssen wir sagen, so erhebt sich die Frage, so kommt billig die schon oft aufgeworfene Frage in Erwägung: wie (Kunst u. Alterth. IV 1, 148), und ähnliche Wendungen. Namentlich zeichnet sich Meyers Stil auch durch die nicht seltene Anwendung von restringierenden Zusätzen und Flickwörtern der Art aus, wie sie Goethe meidet, und deren Verwendung er in einem Aufsatz in Kunst u. Alterth. I 3, 52 ff. (Werke 29, 253) tadelt; z. B.: so zu sagen, wir gestehen, ganz unbedenklich glauben wir behaupten zu können, wir bemerken noch, dass wir uns keineswegs zu denen halten möchten, welche u. ä.

Ein ganz wesentlicher Charakterzug an Meyers sämt-

---

[1]) Eine Stelle, wo 'bedeutend' im Goethischen Sinne sogar im Komparativ gebraucht wird, wurde früher Meyer zugeschrieben, ist aber jetzt als Goethisch in Anspruch genommen (Kunst u. Alterth. II 3, 165—169, vgl. Geiger, Goethe-Jahrb. 5, 303).

lichen Schriften ist derjenige, welcher ihn in den Ruf des 'grossen Tadlers' gebracht hat (Göschen an Böttiger, Goethe-Jahrb. 6, 104), das strenge Abwägen von Lob und Tadel, das ihn selten ein ganz unbedingtes Lob aussprechen, sondern selbst an den besten Werken auch die Mängel, sei es in Erfindung oder Zeichnung, im Ausdruck oder in den Massen, im Colorit oder in der Beleuchtung, rücksichtslos hervorheben lässt. Goethe ist in dieser Hinsicht viel weitherziger, er urteilt mehr nach dem Eindruck der Kunstwerke aufs Herz und Gemüt, und zersetzt dieselben nicht sowohl kritisch, als er sie vielmehr ästhetisch geniesst. Bei vieler und häufiger Lektüre bekommt man infolge dieser Eigentümlichkeiten bald einen ziemlich sicheren Eindruck von dem Stile Meyers und lernt ihn zunächst in den sicher beglaubigten Schriften Meyers soweit kennen, dass auch in den übrigen kaum noch ein Zweifel übrig bleibt, ausser in den Fällen, wo Goethe in Meyers Aufsätzen redaktionelle Einfügungen vorgenommen hat. Selbst hier aber empfindet man in der Regel sogleich die Hand des schriftgewandten Freundes.

Nach dieser Auseinandersetzung können wir uns nun den Arbeiten der Weimarischen Kunstfreunde für die Allgemeine Literatur-Zeitung, zunächst noch unter Schütz' Leitung in Jena, zuwenden, wo es sich, wie bemerkt, nur um die Programme handelt, welche die Recensionen der Konkurrenzstücke von den Weimarischen Kunstausstellungen brachten.

1802

In: **Allgemeine Literatur-Zeitung.** Erster Band. Extrabeilage:

Weimarische Kunstausstellung von 1801 (dritte) *und Preisaufgaben für 1802.* Unterzeichnet: Weimar den 1ten Januar 1802. Im Namen der vereinigten Kunstfreunde. J. W. v. Göthe. S. I—XXVIII.

Der ganze Aufsatz zerfällt in XV Abschnitte, wovon I bis VII den ersten, VIII—XV den zweiten Teil bilden. Der

erste wird durch I. Vorerinnerung von Goethe eröffnet. II. Verzeichniss der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke S. III—IV und III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im einzelnen S. IV—XVII sind von Meyer verfasst; das kann nach Gegenstand und Stil keinem Zweifel unterliegen. IV. Antike Basreliefe, Achill auf Scyros vorstellend S. XVII—XVIII. Boas, Nachträge zu Goethes Werken 3, 194 f., hat diesen Abschnitt ohne weiteres Goethe zugeschrieben, und ihm ist O. Jahn, Arch. Beitr. S. 353 Anm. 6 gefolgt. Aus den kurzen Andeutungen in Goethe-Schillers Briefwechsel Nr. 824 f. lässt sich nur so viel entnehmen, dass der ganze erste Teil 'Kunstausstellung' Abschn. II bis VII (die Vorerinnerung kommt natürlich nicht in Betracht) aus éiner Hand zu sein scheint, dass Goethe die Handschrift, d. h. die bei ihm gefertigte Reinschrift[1]), noch nicht ganz korrigiert hat, und dass in dem Abschnitt VII über Langers Lucretia der zweite und dritte Absatz, welche angeben, was denn das Bild eigentlich darstellte, in dem an Schiller übersandten Manuskript noch fehlten, was Goethe tadelnd anmerkt, so dass er nicht der Verfasser dieses ersten Teils sein kann. Auch dass die Bleistiftbemerkungen Schillers nach dessen Antwortschreiben gerade auf den Ausdruck, namentlich auf weniger allgemein verständliche Kunstausdrücke gerichtet sind, lässt eher auf Meyer als Verfasser schliessen. Auf ihn deuten auch die ausser der 'Beurtheilung' in diesem ganzen ersten Teil behandelten Gegenstände (Nr. IV—VII) hin, im IV. Abschnitt schon das Zurückgreifen auf antike Darstellungen; ausserdem verrät im Schlussabsatz jedes Wort den Verfasser des Aufsatzes 'Über die Gegenstände der bildenden Kunst'. Dasselbe gilt von V. Über die Motive der beiden Aufgaben überhaupt und in wie fern sie genutzt worden S. XVIII—XXII. Das Thema gehöre zwar nicht 'unter die vollkommensten Gegenstände', aber es biete dem Künstler eine Menge Vorteile für die Darstellung an: 'Bewegung und Ruhe, Leidenschaften, mannichfaltige Abwechslung von Formen und Charakteren, der schönen oder edlen Gattung, endlich die Gelegenheit zum gefällig Naiven, wornach gegenwärtig ohnehin die Neigung fast aller, welche die Kunst üben, oder bloss lieben, gerichtet ist. Auch fehlt es hier nicht an Schmuck zierlicher Nebenwerke.' Es werden sodann neun mögliche Motive aufgestellt und ihre Verwendung in den eingegangenen Stücken geprüft. Von der zweiten Aufgabe:

[1]) Dass Meyers Arbeiten in Goethes Atelier ins Reine geschrieben wurden, geht unwiderleglich ausser zahlreichen andern Andeutungen aus Goethes Brief an ihn aus Jena vom 10. November 1812 hervor, wo er schreibt: 'Die Abschrift der Kunstgeschichte ist schon bis zur Polykletischen Schule gefördert.'

'Achill verfolgt die Trojaner, welche zu retten sich ihm zwey Flüsse entgegensetzen, dagegen stehen ihm obere Gottheiten bey', sagt der Kritiker: 'Dieses Sujet hat mehrere Momente, und es entsteht daher das eigene, dass man es auf entgegengesetzte Weise behandeln kann. Einmal sehr einfach, symbolisch auf Bildhauer-Art. Und dann weitgreifend, malerisch, in geschichtlicher Darstellung.' Hier findet sich unter anderem der beherzigenswerte Satz: 'Wann wird doch bey uns auch jener rechte Kunstsinn der Alten aufwachen! dass wir nicht mehr nach Originalität, in der Weite und Breite suchen, sondern dass wir das unendlich Motivbare einer schon wirklich dargestellten Idee aufsuchen lernen. (So ungeschickt hätte Goethe diesen guten Gedanken gewiss nicht ausgedrückt!) Wie oft bearbeiteten alte Künstler eine bekannte Darstellung und wetteiferten in gleicher, oder grösserer Meisterschaft, mit ihrem Vorgänger!' — VI. Ertheilung des Preises S. XXII—XXIII. Der Preis wurde unter Nahl aus Cassel und Hoffmann aus Cöln geteilt. — VII. Tod der Lucretia, von Herrn Langer, Sohn, aus Düsseldorf S. XXIII—XXV.

Der zweite Teil gilt den Aufgaben fürs laufende Jahr S. XXV—XXVIII. Abschnitt VIII und IX enthält die neuen Aufgaben: Perseus und Andromeda und ein freizuwählender Gegenstand. X—XV Mitteilungen über Erweiterungen des bisherigen Instituts der Ausstellungen, Zulassung auch von Bildern, die nicht die gestellten Aufgaben behandeln, Erhöhung des Preises auf 60 Dukaten, und etwaige Vervielfältigung der den grossen Bildern vom Einsender beizugebenden verkleinerten Umrisszeichnungen. An diesem zweiten Teile hat Goethe jedenfalls Anteil, wenn er ihn auch nicht verfasst hat. Das Schlusswort unter dem Strich ist sicher von ihm; s. Werke 28, 785.

1803

In: **Allgemeine Literatur-Zeitung.** Erster Band. Extrabeilage:

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 (vierte) *und Preisaufgaben für das Jahr 1803.* Unterzeichnet: Weimar, d. 1. Jan. 1803. Im Namen der vereinigten Kunstfreunde J. W. v. Göthe. S. I—X.

Erster Teil: Kunstausstellung von 1802. I. Vorerinnerung. II. Verzeichniss der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im Einzelnen S. II—IX. Zweiter Teil: Preisaufgabe auf 1803 S. IX—X: Ulyss den Cyclopen durch Wein besänftigend, und die Küste der

Cyclopen. Die Hauptarbeit fällt auch in diesem Programm der Natur der Sache nach wieder Meyer zu. Nur das Schlusswort scheint von Goethe zu sein (Werke 28, 786 ff.); auch dürfen wir nach seitheriger Übung annehmen, dass er das Manuskript redigiert hat. — Die Preiserteilung wurde im Intelligenz-Blatt der A. L. Z. 1802, Nr. 209, d. 13. November von Goethe veröffentlicht. Der Preis wurde zwischen Hummel in Cassel und von Rohden, ebendaselbst, geteilt. Goethe äussert sich in den Tag- und Jahresheften 1802 über diese Ausstellung sehr befriedigt. Man sieht hier, wie die beiden Freunde ganz in ihrem Elemente sich fühlten bei dem Arrangement derselben und dem an sie sich knüpfenden reichen Gedankenaustausch mit einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden.

1804

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Quartal. S. I—XXIV. *Weimarische Kunstausstellung* (fünfte) *vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804.* Unterzeichnet: J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde.

I. Vorerinnerung ist von Goethe. II. Verzeichniss der sämmtlichen ausgestellten Werke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im einzelnen S. II—VIII. Dann als Einlage: 'Polygnots Gemählde in der Lesche zu Delphi' von Goethe S. IX—XXIII (Werke 28, 238—268). IV. Preisertheilung. V. Rückblick. VI. Preisaufgabe für's laufende Jahr S. XXIII—XXIV. Nr. II. III. IV. V. VI. ist allem nach von Meyer unter Goethes Beirat und Redaktion verfasst. Vgl. Goethe an Schiller 2. Dezember 1803: 'Mich beschäftigt jetzt das Programm das in zwei Theile zerfällt, in die Beurtheilung des Ausgestellten und in die Belebung der Polygnotischen Reste. Jenen ersten Theil hat Meyer zwar sehr schön vorgearbeitet, indem er alles zu Beherzigende trefflich bedacht und ausgedrückt hat; doch muss ich noch einige Stellen ganz umschreiben und das ist eine schwere Aufgabe.' Der Goethische Teil ist nach diesem deutlich der Aufsatz über Polygnots Gemälde. Das Übrige gehört Meyer an. IV. V. und VI. ebenfalls Goethe zuzuschreiben und in seine Werke aufzunehmen, wie Strehlke that (28, 789—93), oder bestimmen zu wollen, welche Stellen Goethe ganz umgeschrieben habe, scheint vorerst ein vergeblicher Versuch; jedenfalls ist es rein willkürlich und nach Goethes Worten auch unzulänglich,

wenn Strehlke Abschn. III Nummer 15, die von Polygnots Gemälden handelt, als Goethes Arbeit herausgreift und in die Werke aufnimmt (28, 862 f.); gerade dieser Abschnitt trägt entschieden Meyerisches Gepräge. Eher möchte man die 'allgemeine Bemerkung' zu III Nr. 16—18 für einen Zusatz von Goethe halten; da ist Goethische grosse Auffassung und Goethischer Ausdruck.

Nr. 18, den 21. Januar. Leipzig in Comm. b. Hempel u. gedr. b. Göschen: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend,* hg. v. *Wilhelm Gottlieb Becker.* Erster Heft. 1804. Unterzeichnet W. K. F.

Von Meyer, s. Goethe an Eichstädt, 7. und 11. Januar, Eichstädt an Goethe, 26. Februar und 22. April.

Nr. 27, den 1. Februar. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Leipziger Mode-Magazin des neuesten teutschen, französischen und englischen Geschmacks.* 1803. des fünften Bandes 1ster bis 10ter Heft. Ohne Zeichen.

Vgl. unten Nr. 249, 3. 1805, Nr. 233. Am 19. Januar 1804 schickt Goethe an Eichstädt 'eine kleine, aber interessante Recension von Meyer, allenfalls ohne Zeichen abzudrucken.' Nachdem wir wissen, dass Meyer auch mit Recensionen von Werken über Kunstindustrie, Mode und Geschmack sich beschäftigte, kann es wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die hier verzeichnete, dreiviertel einer Spalte einnehmende Recension damit gemeint ist.

Nr. 28, den 2. Februar. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Abbildung der neuesten französischen und englischen Art, Fenster-Vorhängen und Gardinen die geschmackvollste Drapperie zu geben und zur Verzierung der Zimmer aufzuziehn.* Gesammelt und gezeichnet auf 6 illuminierten Blättern, von *Emilie Barrin.* 4. Ohne Zeichen.

Nr. 31, den 6. Februar. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Abbildung und Beschreibung der Völkerstämme und Völker unter des russischen Kaisers Alexander menschenfreundlicher Regierung, . . .* dargestellt von *Friedrich Hempel,* Rechtsconsulenten, und *C. G. H. Geissler,* Zeichner und Kupferstecher

und ehemaligem Reisegefährten des Ritters v. Pallas. 1803. mit LXVI illuminirten Kupfertafeln und 134 S. Text. 4. Ohne Zeichen.

Kurze Besprechung von 14 Zeilen ganz in Meyers Art. Diese beiden in der Rubrik 'Schöne Künste' stehenden Stücke sind wohl die Kleinigkeiten von Professor Meyer, welche Goethe am 25. Januar an Eichstädt schickte.

Nr. 32, 33, 34, den 7., 8., 9. Februar. London, b. Johnson: *Lectures of Painting,* by *Henry Füessli* P. P. 1801. 151 S. 4. Braunschweig, b. Vieweg: *Vorlesungen über die Mahlerey,* von *Heinrich Füessli,* Prof. an der königl. grossbrit. Kunstakademie in London. Aus dem Englischen von *Joh. Joachim Eschenburg.* 1803. 235 S. 8. Unterzeichnet W. K. F.

Goethe an Eichstädt 7. und 19. Jan. In letzterem Briefe heisst es: 'Die beiden Recensionen von Füessli belieben Sie nur nach Gefallen zu vereinigen. Dabei aber haben Sie die Güte, sie in Ihren Registern auseinander zu halten: die erste ist von Meyer, die zweite von mir.' Letztere 'die Vergleichung des Originals mit der Übersetzung' steht Goethes Werke 29, 743—45. Erstere sehr lange und eingehende Recension umfasst Spalte 249—267 und ist in mehrfachem Betracht von hohem Interesse; namentlich spricht sich hier Meyer wieder des Breiteren über die Gegenstände der bildenden Kunst aus.

Nr. 92, den 17. April. Sp. 108—110: Paris, b. Didot d. ält.: *Description d'un pavé en mosaique, découvert dans l' ancienne ville d'Italica,* aujourd'hui le village de Santiponce pres de Seville; suivie de recherches sur la Peinture en Mosaique chez les anciens, et les monuments en ce genre, qui n'ont point encore été publiés, par *Alexandre Laborde.* 1802. im grössten Folioformat mit 22 Kupfern, welche alle bis auf zwey in Farben abgedruckt sind, 8 Vign. u. 103 S. Text. Unterz. —y—H.

Vgl. Programm zum 3. Bd. der A. L. Z. 1801 S. I—VIII, mit Abb. des Mosaiks.

Programm zum III. Quartal. S. I—IV. *Über Majolica-Gefässe.* Mit 1 Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

Als Verfasser gilt jetzt Goethe, s. Werke 28, 855—62, vgl. Briefe an Eichstädt S. 35. 93—96. 98 f. 241. 261 f. Nachtrag dazu im Intelligenzblatt Nr. 108 unter dem Strich, unterz. W. K. F. An den Anmerkungen scheint jedenfalls Meyer wesentlichen Anteil zu haben, der auch für die Kupferplatte sorgte und selbst sich mit diesem Gegenstand viel beschäftigte, auch in der letzten Zeit seines Lebens den Anfang einer Geschichte der Majolica- und Porzellanmalerei zu schreiben anfing (s. Hands Nekrolog). Da durch die Stellen des Briefwechsels der volle Beweis für Goethes Autorschaft noch nicht erbracht ist, so ist die Frage immer noch offen, ob nicht doch Meyer der Verfasser ist; Bedenken gegen Goethes Autorschaft erregt es namentlich, dass in allen früheren Goethe-Ausgaben der Aufsatz fehlt. Der Stil spricht eher für Meyer.

Nr. 188, den 7. August. Neapel: *Recueil de Gravures, d'après des Vases antiques, la plus part d'un ouvrage Grec,* — publié par Mr. *Guilelmo Tischbein,* Directeur de l'Académie Royale de Peinture à Naples Tom I. 1791. 159 S. Text. Tom. II. 1795. 103 S. Text. Tom III. 1795. 97 S. Text in gr. Fol. 7 1/2 Spalten. Unterz. W. K. F.

Der Recensent spricht 'theils historisch über das Studium der bemahlten Gefässe in gebrannter Erde, und von den über sie gehegten Meinungen', teils 'theilt er uns seine eignen Ansichten von dieser Sache mit', zuletzt sagt er noch ein Wort über das Werk selbst. An Meyers Urheberschaft ist nicht zu zweifeln, s. Goethe an Eichstädt, 14. April: 'Von Professor Meyer erhalten Sie bald eine s e h r g u t e Recension der Tischbeinischen Vasengemälde'.

Nr. 249, den 17. Oktober.

Hier stehen unter der Rubrik 'S c h ö n e K ü n s t e' acht Kritiken, von denen zwar nur die letzte die Signatur Meyers —y—H. trägt, die aber eben aus dem Grunde, weil die sieben ersten nicht signiert sind, was sonst in der Jen. A. L. Z. ziemlich selten ist, nur von Meyer herrühren können. Die Gegenstände der besprochenen Bücher, sowie die Art der Besprechung lassen über Meyers Autorschaft keinen Zweifel übrig. Ein schlagendes Beispiel dafür, dass Meyer zuweilen nur die letzte mehrerer hintereinander folgender Recensionen unterzeichnete, findet sich in der Jen. A. L. Z. 1805, Nr. 50, ein noch schlagenderes ebenda 1806, Nr. 205 (s. u.), wo aus einem Briefe Meyers an Eichstädt sich ergiebt, dass er auch die vorangehenden geschrieben hat.

1] Dresden, b. Walther: *Archiv für Künstler und Kunstliebhaber,* angelegt und besorgt von *Joh. Georg Meusel,* Hofr. u. Prof. zu Erlangen etc. 1804. Ersten Bandes, zweytes Stück, mit einem Kupferstich und 177 S. Text. 8.

Räsonnierende Inhaltsangabe Sp. 113—115.

2] Ebenda: *Verzeichniss der kurfürstl. sächsischen Antiken-Gallerie in Dresden.* 1803. 72 S. 8. (Auch ins Französische übersetzt mit gleicher Seitenzahl und im gleichen Format.)

'Trockene Aufzählung aller antiken und modernen Sculpturen, welche im japanischen Palais zu Dresden aufgestellt sind.' Ein den Bedürfnissen nach des Rec. Ansicht nicht genügendes Buch.

3] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Leipziger Mode-Magazin des neuesten deutschen, französischen und englischen Geschmacks.* Von *F. G. Baumgärtner, Mag. Kerndörfer* und *M. A. Berrin.* Sechsten Bandes 1—4 Heft 1804. mit illuminirten und andern Kupfern auch wirklichen Zeug-Mustern. Der Text zusammen 134 S. 4.

Meyer auch auf diesem Gebiete zu begegnen, kann nicht wunder nehmen, da in der Zeichenschule auch Mädchen unterrichtet wurden, und dieselbe überhaupt mehr eine Geschmackbildungs- und Industrieschule und nur in ihren obersten Klassen später eigentliche Kunstschule wurde. Vgl. Meyer 'Ueber Lehranstalten' und Stichling, Goethe und die freie Zeichnenschule in Weimar. S. 34 ff.

4] Leipzig, b. Baumgärtner: *Ideen-Magazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern.* 41 Stück mit 9 Kupfertafeln und Erklärung derselben in deutscher und französischer Sprache. gr. 4.

5] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Modell-Magazin für Gold- und Silberarbeiter, enthält die schönsten und geschmackvollsten Formen aller Arten von Gefässen, nach Originalzeichnungen (?)* 1—3 Sammlung. Die erste Sammlung enthält 7, von der 2 und 3 jede 6 Kupfertaf. gr. 4.

6] Nürnberg, in d. Riegel- und Wiessnerschen Buchh.: *Modell- und Strickbuch, für Anfänger und Geübtere, nach den neuesten Desseins mit vielen bunten und schwarzen Kupfern.* 1804. 18 Blätter, nebst dem in Kupfer gestochenen Titel. kl. Fol.

7] Nürnberg, b. Bauer u. Weicht: *Eduard Dayes,* Mahler in London, *Über Mahlerey, vorzüglich der (!) Historischen.* Aus dem Englischen mit Anmerkungen von *Joseph Pichlhofer.* 1804. VIII u. 136 S. 8.

8] 1) Leipzig, b. Hinrichs: *Neueste Modemuster zum Zeichnen, Mahlen und Sticken zur Selbstbelehrung für Damen, welche sich mit diesen Künsten beschäftigen.* Als Anhang zu dem grossen Zeichen-, Mahler- und Stickerbuch für Damen von *J. F. Netto.* 1804. mit 8 colorirten Blättern und Erklärung derselben. quer Fol. Neue vermehrte Auflage.

2) Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Pariser und Londner neue Muster um Petinet, Spitzen, Flor, Muslin etc. zu brodiren, enthaltend Kleider, Aermels, Halstücher, Voiles, und was zum weiblichen Putz gehört.* 12 Blätter. länglicht 4.

Die beiden letzten Werke hat Meyer zu einer Besprechung zusammengenommen.

Ebenda. Unter dem Strich. Nürnberg, b. Monath u. Küssler: *Neu erfundene Kopiemaschine für Geometer, Mahler und Zeichner...,* 1804. 29 S. 8. Nebst einem die Maschine abbildenden Kupfer. Unterz. —y—H.

In: **Intelligenzblatt der J. A. L. Z.:**

Nr. 4 u. 6.

Die Notizen der W. K. F. in Nr. 4 und 6 rühren, erstere wahrscheinlich, letztere sicher von Goethe her. Dieser schrieb bei Übersendung an Eichstädt 7. Januar: 'Zugleich folgt eine andere kleine Kunstnachricht.' Dass diese auch von ihm sei, folgt hieraus nicht, er hat öfter Arbeiten Meyers an Eichstädt geschickt, so auch die in diesem Brief angedeutete, womit wohl gemeint ist:

Nr. 9, unter dem Strich. Ohne Überschrift. Unterz. W. K. F.

Nachricht über den Maler Pitz 'aus handschriftlichen Erinnerungsblättern eines Künstlers' mitgeteilt. Im ganzen 9 Zeilen. Der mitteilende Künstler kann nur Meyer sein.

(Nr. 19 und 20, unter dem Strich. Zwei Landschaften in Oel von *Philipp Hackert.* Unterz. W. K. F.) Strittig. W. v. Biedermann sucht (Goethe an Eichstädt S. 253) nachzuweisen, dass der Aufsatz von Goethe verfasst ist. Vielleicht spricht dafür auch noch die Übereinstimmung dessen, was über die Gegend von Florenz gesagt, mit der Schilderung in der Ital. Reise (Werke 24, 103 unten).

Nr. 32 Sp. 252 (Monat März). V. *Kunstnachrichten* ohne Unterzeichnung: 1] über eine Sammlung Ornamente nach antiken Mustern, von Bildhauer *Ruhl,* 2] zwölf radierte Blätter von *Johann Koch,* Landschaftsmahler zu Vallendar bey Thal Ehrenbreitstein.

Auf diese zwei kurzen Nachrichten bezieht sich wohl Goethes Brief an Eichstädt aus der zweiten Hälfte Februars Nr. 39 S. 50: 'Folgen einige Notizen von Professor Meyer für's Intelligenzblatt; sie können allenfalls unter den Strich gesetzt werden.' Da dies nicht ausdrücklich gewünscht war, so konnte der Redakteur sie wohl auch in die Reihe der übrigen Nachrichten aufnehmen. Die Art der Nachrichten ist ganz diejenige Meyers. Meyer erwähnt den Künstler Koch anerkennend auch im Progr. zur A. L. Z. 1803 I. Quartal S. IX und 1805 S. X ebenfalls im ersten Programm.

Nr. 46. 47. 48, unter dem Strich. *Neu erschienene Kupferstiche.* Unterz. W. K. F.

Besprochen wird hier von Meyer Gmelins Kupferstich nach Claude Lorrains Gemälde 'il molino', in Nr. 48 W. Ungers Stich nach P. Potters Gemälde darstellend wie der Jäger, in die Gewalt der Tiere geraten, abgeurteilt und bestraft wird. Für Goethes Autorschaft lässt sich kein Anhaltspunkt finden, wohl aber stand Meyer mit Gmelin in Beziehung, s. Bem. zu Intelligenzbl. 1806 Nr. 54.

Nr. 108. Nachtrag zur Extrabeilage zum III. Quartal der J. A. L. Z. Über Majolica-Gefässe, s. o.

1805

Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts in: Winkelmann und sein Jahrhundert hg. v. Goethe S. 161—386.

Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns II. ebenda S. 441—452.

Nr. I von Goethe, III von F. A. Wolf. — Ausser der schon oben (S. XXXVIII) angeführten günstigen Aeusserung über diesen Entwurf einer K. G. ist noch zu erwähnen das Urteil Philipp Hackerts in einem Brief an Goethe vom 4. März 1806 (Werke 32, 194) und die ausführliche Recension in der Jen. A. L. Z. 1805, Nr. 128. 129, den 30. u. 31. Mai, unterz. F(ernow?). Sp. 411—418 dieser Rec. ist ausschliesslich der Kunstgeschichte gewidmet. 'Wer die Schwierigkeiten einer historischen Bearbeitung dieser neuesten Periode der Kunst erwägt, wo der Stoff noch so zerstreut, wo fast nichts vorgearbeitet, dabey die Kunst selbst meistens so charakterlos und unbedeutend, und der Standpunkt für eine bequeme Übersicht noch zu nahe ist, der wird das Verdienstliche dieser Arbeit um so höher schätzen, die sich überdiess noch durch ihre musterhafte Behandlungsart jedem Kenner empfehlen wird.' 'Dieser gedrängte Aushub des Wichtigsten, heisst es am Schluss, wird dem Leser einen Begriff von der Reichhaltigkeit dieses schätzbaren Entwurfes geben, dem wir, besonders unter den Künstlern, recht viel aufmerksame Leser und ernstliche Beherzigung wünschen.'

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung**:

Programm zum I. Quartal. S. I—XII. *Weimarische Kunstausstellung* (sechste) *vom Jahre 1804 und Preisaufgabe für das Jahr 1805.* Mit 1 Kupfertafel. Unterz. J. W. v. Goethe, im Namen der weimarischen Kunstfreunde.

I. Vorerinnerung. II. Verzeichniss der ausgestellten Kunstwerke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im einzelnen. IV. Preisaufgabe fürs laufende Jahr. Dieses Programm ist fast ausschliesslich von Meyer verfasst. Goethe hat nur die Arbeit redigiert und den Abschnitt über das Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst und Liebhaber von Mannlich etwas 'ausgedehnt', vgl. Briefe an Eichstädt 31. Januar; an Knebel, den 20. März. Die Recension der Fortsetzung dieses Zeichenbuchs im Jahrg. 1806 Nr. 196 ist sicher von Meyer, weshalb auch anzunehmen, dass die vorliegende erste Besprechung im wesentlichen Meyers Arbeit ist. Mir scheint nur der letzte Absatz, besonders wegen eines Ausfalls gegen die 'Halbcultur, die uns gern die altflorentinisch-deutschen mönchischen Holzschnitt-Anfänge, als

das letzte Ziel der Kunst, aufstellen möchte' von Goethe herzuführen, um so mehr, als das Vorhergehende, namentlich die Ausstellungen an der Richtigkeit der Zeichnung untrüglich Meyer verraten. Strehlke nahm trotzdem den ganzen Artikel in Goethes Werke auf (28, 811). Erwähnt werden in dem Programm auch die für Weimar angekauften und ausgestellten Zeichnungen von Carstens, mit Verweisung auf Fernows zu erwartende Biographie des Künstlers (vgl. Jen. A. L. Z. 1806 Nr. 147). S. X Sp. 2 gedenkt Meyer der handschriftlich mitgeteilten Schrift von Päster 'Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts'. Später hat er das Buch, als es gedruckt war, eingehender besprochen Jen. A. L. Z. 1810 Nr. 87, den 14. April. Neudr. Nr. 4.

Nr. 49, den 27. Februar. Unter dem Strich. Ohne Anzeige der Verlagshandlung: *Gründliche Anweisung zur Lederlackirung.* hg. v. *H. F. A. Stöckel* zu Schleitz im Voigtlande 1804. 47 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 50, den 28. Februar. Sechs Recensionen, die letzte unterz. —y—H.

1] Berlin, in d. Realschulbuchh.: *Über die Familie des Lykomedes in der königl.-preussischen Antikensammlung.* Eine archäologische Untersuchung von *Konrad Levezow*, öff. Lehrer am königl. Friedrich-Wilhelms Gymnasium in Berlin. Nebst 10 Kupfertafeln 1804. 62 S. Fol.

Recension lobend.

2] Gotha, b. Ettinger: *Felloplastik,* oder: *die Kunst, Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen.* 1804. 232 S. 8. Nebst 3 Kupfert.

Rec. verspricht sich von diesem Verfahren wenig Nutzen für das Studium der Kunst und nennt es 'bloss künstliches Spielwerk'.

3] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst, für Anfänger und Liebhaber derselben.* Enthält eine Darstellung der Theile des menschlichen Körpers und ihrer Verhältnisse nach den berühmtesten Kunstwerken und Antiken, auf 52

Kupfern, von *Joseph Canale,* weiland Prof. der Kupferstecherkunst bey der kurfürstl. sächs. Akademie in Dresden. 1804.

Rec. nennt das Werk 'zwar keines der schlechtesten Zeichenbücher, aber doch bey weitem noch nicht völlig zweckmässig'.

4] Altenburg, b. Petersen: *Anleitung zur Beurtheilung der Kunstwerke der Mahlerey für Kunstliebhaber; nebst einer skizzirten Geschichte der berühmtesten Schulen und ihrer vorzüglichsten Meister.* 1804. XIII u. 333 S. 8.

Wird vom Rec. ganz verworfen.

5] Paris u. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Magazin des Luxus und des neuesten Geschmacks der vornehmen und feinen Welt.* Gesammelt und herausgegeben von einer Gesellschaft sich auf Reisen befindender Künstler. Querfolio. Mit 17 illuminirten Kupfern.

Die Ausstellungen des Rec. beziehen sich mehr auf die dargestellten Gegenstände, als auf die Ausführung.

6] Ohne Druckort: *Catalogue critique des meilleures gravures d'apres les Maitres les plus célèbres de toutes les Ecoles.* — Par *Jean Rudolphe Füsslin,* traduit de l'Allemand. Premiere Partie. Ecole de Rome et de Florence. 1805. 292 S. 8.

Wird vom Rec nicht eben sehr gelobt.

Nr. 144, den 18. Juni. Göttingen, b. Dieterich. *Gemälde des Polygnotus in der Lesche zu Delphi,* nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von *F.* u. *J. Riepenhausen.* Querfolio. Ebendaselbst: *Erläuterung des polygnotischen Gemäldes auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi,* von *Fr.* und *Joh. Riepenhausen.* 1805. 51 S. gr. 4. Unterz. W. K. F.

Hiezu schrieb Goethe bei Übersendung an Eichstädt, den 1. Juni: 'Ein Wort über die Riepenhausischen Arbeiten liegt auch bei. Professor Meyer ist schon an die Kupferplatte gegangen und das Programm, hoffe ich, soll ohne sehr weit-

läufig zu sein, doch genugsam interessant werden.' W. von Biedermann hält Goethe für den Verfasser, vgl. Strehlke Goethes Werke 28, 863 f., aber der Brief ist nicht beweisend und die Hindeutung auf die grosse Abhandlung mit ihrem unbestimmten Subjekt 'man gieng durch, man stellte auf' lässt eher an Meyer denken; der Stil giebt keinen Anhaltspunkt; aber, wenn Meyer im nachfolgenden Programm sagt: 'Zur Recension aufgefordert (vgl. No. 144 dieses Jahrg.), verbinden wir mit derselben gegenwärtig noch die Absicht' etc., so ist damit doch ziemlich klar er auch als Verf. der Recension bezeichnet.

Programm zum III. Quartal. S. I—IV. *Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterungen derselben.* Mit einer Kupfertafel (von Meyer, s. vorstehend). Unterz. W. K. F.

Unter dem Strich ein 'Nachtrag' von F. A. Wolf, vgl. Brief Goethes an Meyer vom 22. Juli. Nach demselben Brief ist Meyer als Verfasser zu betrachten; Goethe findet das Programm sehr wohl gerathen und sagt, er habe nur eine einzige Stelle verstärkt. Es ist die gegen das 'klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen' gerichtete. Wegen des nahen Zusammenhangs mit der vorhergehenden Recension und mit Goethes Abhandlung hat Strehlke auch die vorliegende Arbeit Meyers in die Werke Goethes 28, 864—874 aufgenommen.

Nr. 173, den 22. Juli. Paris, b. Laroche: *Monumens antiques inédits* ou *nouvellement expliqués* par *A. L. Millin.* 1802. 1—9 Livraison in 4. etc. Unterzeichnet W. K. F.

Nicht von Goethe. Stil Meyers. Das Werk findet wenig Gnade vor seinen Augen. Lief. 1 u. 2 schon A. L. Z. 1802, Nr. 270 u. 271 besprochen, sind offenbar nicht von Meyer recensirt.

Ebenda. Nürnberg, b. Frauenholz: *Dactyliotheca Stoschiana,* oder *Abbildung aller geschnittenen Steine, die ehemals der Baron Philipp von Stosch besass, die sich jetzt aber in dem königlichen preussischen Museum befinden. Nebst der Beschreibung derselben*

von *Joh. Winkelmann und mit Anmerkungen und Erläuterungen* von *Friedrich Schlichtegroll.* Zweyter Band 1805. Erster Heft. Mit XII Kupfertafeln und 60 S. Text in gr. 4. Unterzeichnet —y—H.

Wird sehr gelobt.

Nr. 204, den 27. August. Berlin, in Comm. b. Sander: *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst.* Hg. von *A. Hirt,* königl. preuss. Hofrath etc. 1805. Erstes Heft. *Die Tempelgötter.* Mit 12 Kupfertafeln und 26 Vignetten (alles Umrisse) nebst XVIII und 102 S. Text gr. 4. Unterzeichnet W. K. F.

Meyer bekämpft Einzelnes, findet aber das Unternehmen im Ganzen sehr nützlich. Hirts Selbstanzeige des Werks steht im Intelligenz-Blatt 1805 Nr. 35, Sp. 285—288.

Nr. 233, den 30. September. Unter dem Strich. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Leipziger Mode-Magazin des neuesten deutschen, französischen und englischen Geschmacks.* (Auch unter dem Titel: *Charis.* Ein Magazin für das Neueste in Kunst, Geschmack und Mode, Lebensgenuss und Lebensglück.) Hg. von Mag. *Kerndörfer, F. G. Baumgärtner* und *M. A. Berrin.* 1805. Siebenter Band, 1—7 Heft. Unterzeichnet —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1804, Nr. 27 und Nr. 249.

Nr. 241, den 9. Oktober. Unter dem Strich. Dresden, b. Arnold: *Schiefers Zeichenbuch für geübtere Anfänger im Landschaftzeichnen.* 1805. Mit 6 colorirten und ebensovielen schwarzen Kupfern. 4. Unterzeichnet —y—H.

Nr. 248, den 17. Oktober. Unter dem Strich. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Abbildungen merkwürdiger Gegenstände aus der Erdbeschreibung, zum Unterricht in der Geographie.* 4 Hefte, jeder mit 6 illuminirten Blättern etc. Querfol. Unterz. —y—H.

Nr. 249, den 18. Oktober. Unter dem Strich. Wien, b. Kupffer: *Die Kunst, geliebten Abwesenden ein*

Denkmal der Freundschaft und sanften Erinnerung mit wenig Aufwand in seinem Zimmer zu errichten. Ein Beytrag zur Verschönerung des Ameublements. 1804. 15 S. 8. Mit 1 Kupfertafel. Unterz. —y—H.

Nr. 252, den 22. Oktober. Unter dem Strich. Drei Recensionen, unterz. —y—H.

1] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Abbildung der neuesten französischen und englischen Art* u. s. w.

Diese Schrift ist bereits, ohne Zeichen, von Meyer im Jahrgang 1804 Nr. 28 besprochen und wird hier nur als erstes Heft des folgenden Werks nochmals genannt

2] *Leipziger Muster. Fenstervorhänge und Gardinen* u. s. w. Gesammelt und gezeichnet von *Emilie Berrin.* 2tes Heft der pariser und londner Muster. Mit 8 illuminirten Kupfern in 4.

3] *Sammlung von Zeichnungen der neuesten londner und pariser Meubles als Muster für Tischler.* 1. Lief. 1. Heft mit Kupfern. 4.

Nr. 256, den 26. Oktober. Unter dem Strich. Rom, b. Salomoni: *Lettera di Ennio Quirino Visconti,* etc. *Su di una antica Argenteria nuovamente scoperta in Roma.* 1793. 22 S. in gr. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 301, den 18. December. Zwei Recensionen, die zweite unterz. —y—H.

Nach Gegenstand, Stil und sonstigem Brauch in der J. A. L. Z. ist auch die erste von Meyer, während die dieser vorhergehende eine eigene Signatur hat.

1] Wien, b. Degen: *Le Peintre Graveur, par Adam Bartsch.* 1805. IV Vol. 424 — XV S. V Vol. 498 S. 8. — *Copies faites d'aprés des Estampes tres rares de differens maitres decrites dans les Volumes I. IV. V.* du Peintre Graveur par *Adam Bartsch.* 1805. 8 Blätter kl. Querfol.

2] Göttingen, ohne Anzeige der Verlagshandl.: *Theoretisch-praktische Anweisung, Landschaften*

nach Kupferstichen, Gemälden, und nach der Natur zu zeichnen und zu coloriren, von *C. Eberlein.* 1804. mit 19 Kupfertafeln und 69 S. Text in gr. 4. Ebenda. Unter dem Strich. Halle, b. Hendel: *Beschreibung der Hendelschen Gemäldesammlung in Halle, wie auch einiger antiken, modernen, geschnittenen Steine und Zeichnungen berühmter Künstler.* 111 S. 8. mit illuminirter Titelvignette. Unterz.—y—H.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Umrisse nach Ossians Gedichten. Erfunden und radirt von *J. C. Ruhl,* Bildhauer in Cassel. S. 210—211. Unterzeichnet M.

Die vorliegende Recension ist nicht nur durch die Signatur als eine Arbeit Meyers gekennzeichnet, sondern auch durch die Art, wie sich der Verfasser über die Wahl geeigneter Gegenstände für die Kunst ausspricht. Ob auch der Artikel: Ueber Tathams antike Bau-Ornamente, als klassisches Werk der Verzierungskunst S. 213—214, ohne Zeichen, von Meyer ist, wie man vermuten könnte, da dieser im Jahrgang 1807 über Tathams neues Ornamenten-Werk referiert, lässt sich wohl nicht mit Bestimmtheit entscheiden.

1806

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Quartal. S. I—XII mit einer Kupfertafel. *Siebente Weimarische Kunstausstellung* (letzte) *vom Jahre 1805.* Unterzeichnet: J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde.

I. Preisertheilung. II. Verzeichniss der ausgestellten Kunstwerke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen. Die Arbeit scheint fast ausschliesslich Meyer anzugehören. Beachtenswert ist das Urteil der W. K. F. über zwei Zeichnungen von Cornelius, den gleichen Gegenstand mit einigen Veränderungen darstellend: S. XI 'Herkules tritt in der Unterwelt auf, die Schatten fliehen vor seinem erzürnten Anblick. Meleager und Medusa stellen sich ihm allein entgegen, und diese will der Held vordringend bekämpfen; Merkur aber scheint ihn zurückhalten und besänftigen zu wollen.' Es ist

der Mühe wert, dieses Urteil Meyers über eine Jugendarbeit von Cornelius nachzulesen, um sich zu überzeugen, dass er ihm in Hauptsachen, wie Köpfe, Gewand und namentlich glücklicher Wahl des Gegenstandes alle Gerechtigkeit widerfahren lässt und nur die thatsächlich bei Cornelius anfangs sehr stark auftretenden Fehler in der Zeichnung und den Verhältnissen der Figuren mit Recht tadelt. Indem er sich über die Günstigkeit des Gegenstandes ausspricht, schliesst er: 'Nur ist die Aufgabe in der Ausführung ungemein schwer und wird bloss einem ganz vorzüglichen Kunstvermögen glücken: (— welches man von einem Einundzwanzigjährigen noch nicht verlangen kann! —) denn die Erfindung verträgt weder das Gemeine noch Sentimentale; der Stil muss gross und ernst, die Formen richtig seyn. Es wird eine meisterhafte Darstellung sowohl des Schönen, als des Kräftigen nothwendig erfordert'. Dass aber Cornelius damals schon befähigt war, diese Schwierigkeiten zu bemeistern, wird niemand behaupten.

Nr. 10, den 11. Januar. München, b. Lentner: *Beschreibung der kurpfalzbayerischen Gemählde-Sammlungen zu München und zu Schleissheim,* von *Christian von Mannlich.* 1805. Erster Band. 484 S. Zweyter Band. 311 S. 8. nebst einem Kupfer. Unterz. W.K.F.

Verfasser Meyer, s. Jahrg. 1807. Int.-Bl. Nr. 35.

Nr. 19, den 22. Januar. Dresden, b. Walther: *Beschreibung der kurfürstl. Gemählde-Gallerie in Dresden.* 1806. 220 S. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Unter dem Strich. Königsberg, b. Göbbels u. Unzer: *Umfang und Eintheilung der Perspective mit vier Tabellen,* von *J. F. Ladomus.* Herausgegeben von *J. A. Breysig.* 1804. 45 S. gr. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 25, den 29. Januar. Göttingen, b. Dieterich: *Homer in Zeichnungen nach Antiken* von *Tischbein, mit Erklärungen* von Hn. Hofr. *Heyne.* V Heft in gr. Fol. mit 6 Kupfertafeln, nebst 33 Seiten Text. Unterz. W. K. F.

Von Meyer. In der Einleitung ist auf eine frühere Besprechung hingewiesen, vgl. A. L. Z. 1801, Nr. 177, den 18. Juni:

Homer, nach Antiken gezeichnet, etc. Erstes u. zweytes Heft 1801. Ohne Unterschrift. Nach Stil und Behandlungsweise kann Meyer der Vf. auch dieser ersten Recension sein; es ist aber nicht nachweislich, vgl. ferner: Homer in Zeichnungen nach Antiken. Drittes Heft. 1801. A. L. Z. 1801. Nr. 312.

Ebenda. Prag, b. Haase: *Kritische Übersicht der Linearperspective, zur Vereinfachung und Versinnlichung des Unterrichtes für angehende Künstler.* Von *Tobias Gruber.* 1804. 108 S. 8. und IX Kupfertafeln. Unterz. W. K. F.

Goethe an Eichstädt, 24. Januar 1806: 'Ew. Wohlgeboren erhalten hierbei eine kurze Recension, wovon ich mir seiner Zeit einen Abdruck, allenfalls nur auf geringes Papier erbitte.' Danach schreibt W. von Biedermann diese Recension Goethe zu; allein Goethe hat oft auch Arbeiten Meyers ohne dessen Namen an Eichstädt gesandt, und der behandelte Gegenstand, sowie die Behandlungsweise sprechen eher für Meyer.

Nr. 48, den 26. Februar. Unter dem Strich. Nürnberg, b. Stein: *Die Strickkunst in ihrer Vollkommenheit. Ein Toilettengeschenk für das schöne Geschlecht.* 1805. Unterz. —y—H.

Nr. 66, den 19. März. Zusammenfassende Recension über folgende 3 Werke: 1] Leipzig, b. Hinrichs: *Einige Charaktere aus den Darstellungen der kurfürstl. sächsischen Hofschauspielergesellschaft,* nach dem Leben gezeichnet, gestochen und koloriret, von *J. F. Schröder* und *K. Ölzner,* hg. von Dr. *G. W. Becker.* 1 und 2 Lief. 12 Kupfertafeln und 1 Bogen Text Fol. 2] Berlin, b. Wittich: *Kostume auf dem königl. National-Theater zu Berlin.* Erster Band. 64 Kupfertafeln. 4. 3] Ebendaselbst: *Der grosse Maskenball zu Berlin zur Feyer des Geburtstages Ihrer Maj. der regierenden Königin von Preussen am 12. März 1804 im Königl. National-Theater veranstaltet.* Mit einem schwarzen und 9 illuminirten Kupfern. 28 S. Text. 4. Unterzeichnet: Nnl.—y—H.

Darnach ist an Meyers Anteil an dieser Recension nicht zu zweifeln. Das vorausgehende Zeichen bezeichnet einen Mitarbeiter an dieser, doch nicht ganz in Meyers Gebiet ein-

schlagenden Recension, den ich nicht nachzuweisen vermag. Ähnlich hat Meyer in der Literaturzeitung von 1809 Nr. 270 gemeinsam mit einem anderen Sachverständigen gearbeitet, und unterzeichnet —y—H. et Wa.

Nr. 147, den 23. Juni: Leipzig, b. Hartknoch: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beytrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts,* von *Carl Ludwig Fernow.* 1806. XXXII u. 317 S. 8. Unterz. W. K. F.

Von Strehlke in Goethes Werke aufgenommen, 28, 815 f., aber nachweislich von Meyer, s. dessen Brief an Eichstädt, Goethe-Jahrb. 3, 320. Die Hinweisung Meyers auf das Werk Fernows im Programm zum I Quartal des Jahrgangs 1805, sowie Stil und Behandlungsweise haben diesen Sachverhalt mir von jeher wahrscheinlich gemacht.

Intelligenzblatt Nr. 54, den 28. Juni. Unter dem Strich: Nachricht von einem Kupferstich *F. W. Gmelins,* nach Claude Lorrain, (Tempel der Venus). Unterz. W. K. F.

Von Meyer, s. Goethe-Jahrb. 3, 320 (von Strehlke in die Werke Goethes aufgenommen 28, 808 ff.). Goethe ersucht Eichstädt (Briefwechsel S. 145) einen Abdruck der Recension an Meyer zu senden, der sie nach Rom zu senden wünsche, offenbar, weil Gmelin ihm den Kupferstich zugesandt hatte.

Nr. 152 ist bis auf eine einzige ganz kurze Anzeige unter den kleinen Schriften, völlig den 'Schönen Künsten' gewidmet und enthält zwei längere und eine kurze Recension, sämtlich ohne Zeichen. Auch unter dem Strich findet sich eine verhältnismässig umfangreiche Recension über ein Werk von E. A. Visconti, ohne Zeichen. Nr. 153 beginnt wieder mit den 'Schönen Künsten' und bringt noch vier weitere Recensionen, von denen nur die letzte mit W. K. F. unterzeichnet ist. Nach sonstiger Gepflogenheit der J. A. L. Z. sind wir berechtigt, jedenfalls die Recensionen der Nr. 153 sämtlich den W. K. F. zuzuschreiben, wofern die behandelten Gegenstände und der ganze Charakter der Recensionen dies nicht verbieten. Unter derselben Voraussetzung wird es aber auch durch den Mangel jeglicher

Signatur und der Verwandtschaft der Gegenstände nahegelegt, die Artikel der Nummer 152 den W. K. F. zuzuweisen. Jedenfalls erscheint es angezeigt, die betreffenden Recensionen hier aufzuzählen.

Nr. 152, den 28. Juni. Paris, b. Nyon d. ä.: *Recherches sur l'art Statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes,* (von *Emeric David*). Ouvrage couronné par l'Institut National le 15 Vendémiaire an IX.—An XIII— 1805. 544 S. 8.

Meyer als Verfasser anzunehmen, scheint mir nichts im Wege zu liegen. Als den 'grossen Tadler' erweist er sich auch hier; für die Plastik statt des Studiums der Antike das der Natur zu empfehlen, nennt Rec. einen offenbaren Irrtum; man lese ferner Sätze wie den: 'Vom Kanon der griechischen Künstler werden sonderbare Meinungen vorgetragen. Der Vf. kann sich auch hier nicht bis zum höheren allgemeinen Begriff von reinmenschlicher Form und Wohlgestalt erheben' (Sp. 603). Dann Ausdrücke wie 'beyfallswerth', 'die Mahlereyen des M. Angelo verdienen unendliches Lob', Flickworte, wie 'sozusagen', kurz der ganze Ton erinnert durchaus an Meyer, der hier übrigens sehr lebendig schreibt.

Ebenda. Müllhausen, b. Risler u. Comp.: *Französische Kunstannalen,* herausgegeben von *C. P. Landon.* 1, 2 und 3ter Band. 1802 und 1803.

Die Rec. enthält nichts, was nicht Meyer geschrieben haben könnte.

Ebenda. Hamburg, b. Vollmer: *Pariser und Hamburger Damen-, Kunst- und Mode-Journal.* 1804. 8.

Ein Gebiet, auf dem wir Meyer schon öfter begegnet sind.

Ebenda. Unter dem Strich. Padua, in der Druckerey des Seminars: *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti sopra un antico Cammeo rappresentante Giove Egioco. 1793.* 52 S. kl. Fol.

Auch diese Rec. ist möglicherweise aus oben angeführten Gründen Meyer zuzuschreiben; für ihn spricht vielleicht auch noch der Umstand, dass der Rec. seine eigenen Beobachtungen über das in Note 9 angeführte Medusenhaupt im Pallast Lanti in Rom aus Erinnerungsblättern anführt.

Nr. 153, den 30. Juni. London, b. Bensley: *Vues*

en Egypte u. s. w. — par *Louis Mayer;* gravées par *Thomas Milton.* 1802. mit 48 bunten Kupferstichen und 109 S. Text in Fol.

Stil und Behandlungsweise ganz in Meyers Art.

Ebenda. Jena, beym Vf., und Weimar, b. d. Landes-Industrie-Comptoir: *Malerische Ansichten aus der Gegend der Universitäts-Stadt Jena,* nach Natur gezeichnet und radirt von *Jakob Roux.* Erstes Heft 1806. mit 6 Kupferblättern und 20 S. Text, Querfol.

Unzweifelhaft von Meyer, z. B. 'Betrachten wir die Blätter — blos mit Rücksicht auf die Regeln der Kunst: so —'.

Ebenda. Paris, b. d. Vf. in der Ecole polytechnique: *Recueil et Parallele des Edifices de tout genre, anciens et modernes,* u. s. w. Par *J. N. L. Durand,* Architecte et Professeur d'Architecture à l'Ec. polyt. An IX. 92 planches. gr. Fol.

Der 'grosse Tadler' macht sich hier sehr geltend.

Ebenda. Berlin, beym Vf.: *Verzierungen aus dem Alterthume,* bearbeitet und herausgegeben von *F. Bussler,* königl. preuss. Hofstaats-Secretär. XXXVI Kupfertafeln nebst Erläuterung derselben und Vorrede. 4.

Strehlke weist diese Recension Goethe zu, Werke 28, 816 ff., allein der Gegenstand schlägt doch mehr in Meyers Gebiet, wie aus einer Reihe sicher Meyerischer Recensionen, die wir in den bisherigen Jahrgängen angeführt haben, hervorgeht; ebenso ist die ganze Behandlung in seinem Charakter, weshalb auch G. v. Loeper sie eher Meyer zuschreiben möchte, Goethe-Jahrb. 3, 319. Hirzel hält an Goethes Autorschaft fest, ohne Angabe von Gründen. Endlich kann ich fast nicht umhin, auch eine unter dem Strich stehende kleine Recension, nämlich

Ebenda. Rom, b. Pagliarini: *Osservazioni sui monumenti delle belle arti che rappresentano Leda,* dell' Avv. *Carlo Fea.* 1802.

trotz des Mangels einer Signatur doch gleichfalls für eine Arbeit Meyers zu halten, an den jedes Wort erinnert.

Die Gründe der in den letzt besprochenen Nummern so häufigen Weglassung der Signatur des Recensenten zu erforschen, dürfte schwer sein. Dass zuweilen Recen-

sionen ohne Zeichen eingesandt und aufgenommen wurden, geht aus dem oben citierten Brief Goethes an Eichstädt, vom 19. Januar 1804, zu Nr. 27 des Jahrg. 1804 hervor, und dass mehrere Recensionen desselben Verfassers oft nur eine Signatur hinter der letzten aufweisen, ist wiederholt berührt worden, s. auch Nr. 205.

Nr. 196, den 20. August. Unter dem Strich. München: *Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst und Liebhaber.* Von *J. C. von Mannlich,* Director der kurfürstl. Bayerischen Gallerien. 3. Heft v. 6 Blättern. (Siehe Progr. I 1805.) Unterz. —y—H.

Nr. 205, den 30. August Sp. 414—416. Drei Recensionen, die letzte unterz. —y—H.

Alle drei als Meyers Eigentum nachgewiesen durch dessen Brief an Goethe vom 18. August (Goethe-Jahrb. 3, 320) worin Meyer sich auch als Verf. der Rec. von Musée français ausweist (s. u. Nr. 244).

1] Berlin, b. Sander: *Vorlegeblätter für die ersten Übungen im Zeichnen mit freyer Hand, nach Pestalozzi,* von Dr. *Heinrich Rockstroh.* 1806. Mit XVIII Kupfertafeln. 12 S. Erklärung derselben und 4 S. Vorrede. längl. 4.

2] Leipzig, b. Fleischer d. J.: *Modell- und Zeichnungsbuch für Ebenisten, Tischer, Tapezirer und Stuhlmacher,* u. s. w. Verfasst von *T. Sheraton,* Cabinetstischlern in London. Übers. und mit einigen Anmerkungen versehen, von *Gottfried Traugott Wenzel.* 1794. 2 Theile jeder mit 14 Kupfertafeln und zusammen 284 S. Text.

3] Paris, b. Treuttel u. Würtz: *Galerie-Antique, ou Collection des Chefs d'œuvre d'Architecture, de Sculpture et de Peinture Antiques.* I. Div. 1. Livr. 16 S. Text und 8 Kupfertaf. in Fol.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Barth: *Ideen zu allegorischen Zimmerverzierungen,* von *Christian August Semler.* 1806. VIII u. 72 S. 8. Unterz. —y—H.

Vgl. Goethe-Jahrb. 3, 320.

Nr. 240, den 10. Oktober. Leipzig, b. Hempel: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend,* herausgegeben von *Wilhelm Gottlieb Becker.* Zweyter und Dritter Heft. Unterz. W. K. F.

Vgl. J. A. L. Z. 1804 Nr. 18.

Nr. 244, den 15. Oktober. Paris, b. d. Herausgebern: *Le Musée français, Recueil complet des Tableaux, Statues et Basreliefs qui composent la Collection nationale; avec l'Explication des sujets et des Discours sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure,* par *S. C. Crozemagnan,* publié par *Robillard-péronville* et *Laurent.* 1803—1806. 1—38 Livraison gr. fol. Unterz. W. K. F.

Rec. Meyer, s. oben zu Nr. 205.

1807

In diesem Jahre verfasste Meyer die Hypothetische Geschichte des Colorits, die aber erst 1810 in Goethes Farbenlehre, geschichtlicher Theil, veröffentlicht wurde. S. Goethe, Tag- und Jahreshefte 1807, Abs. 642.

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Quartal. S. I—XII. *Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.* Mit 1 Kupfer (geschnittene Steine). Unterz. W. K. F.

I. Nachrichten von einer Sammlung meistens antiker geschnittener Steine. Die voranstehenden Einführungsworte mögen Goethe angehören. Die Sammlung ist die mehrerwähnte auch von Goethe in Kunst u. Alterth. IV 1, 152 ff. und sonst genannte Hemsterhuis-Gallizinsche Gemmensammlung. Die hier vorliegenden Nachrichten aber sind, wie überhaupt fast das ganze Programm (vgl. übrigens Nr. VIII) von Meyer, s. dessen Brief an Eichstädt, den 22. Dez. 1806, Goethe-Jahrb. 3, 321. Die in diesem Brief erwähnte Stelle über den Verkauf der Gemmensammlung war auf Goethes Geheiss eingerückt worden, wurde aber nachher gestrichen. Die Verkaufsanzeige wurde erst später ins Intelligenzblatt,

Nr. 33, 29. April, unter dem Strich, ohne Zeichen eingerückt. Die Einführungsworte, die Nachrichten und die Anzeige im Int. Bl. schreibt Strehlke nach Hirzel und v. Biedermann Goethe zu, Werke 28, 796—98; ebenso die Nr. VIII: Kupferstiche nach Ph. O. Runges Zeichnungen, s. darüber unten. II. Büste des Herzogs von Braunschweig-Oels von Weisser. III. Schillers Büste von ebendemselben. IV. Schillers Büste aus weissem Marmor von Dannecker, im Besitz des Hrn. geheimen Raths von Wolzogen zu Weimar. Über erstere Büste sagt Meyer: 'Schillers Charakter, sein gerades Tragen, das Hochgerichtete und gleichsam Weitumherrschende seines Blicks haben wir in keinem andern Bildniss unseres verewigten Freundes so richtig bedeutet angetroffen.' Und über die Büste von Dannecker: 'Dieses Werk verdient wegen zwey vorzüglicher Eigenschaften, nämlich Aehnlichkeit und sehr fleissiger Behandlung, die Aufmerksamkeit, ja die Hochachtung aller Kunstfreunde. Die Aehnlichkeit der Züge ist nicht allein gross, sondern man kann behaupten, kaum zu übertreffen: von welcher Seite der Beschauer das Bild betrachten mag, sprechen ihn, falls er Schillern lebend gekannt hat, überall bekannte Formen an, äusserst fein nüanzirt und durch das ganze Gesicht in lobenswürdiger Übereinstimmung. Von der Behandlung des Marmors lässt sich eben so viel Gutes melden; denn sie ist überaus gefällig, weich und vollendet. — Hingegen ist es dem Charakteristischen im Allgemeinen der Darstellung nicht besonders günstig, dass der Kopf ein wenig zu sehr vordringt; die Brust scheint sich zu flach anzukündigen, und ein freyerer Wurf der Haarlocken wäre vielleicht für die Seitenansicht wünschenswerth gewesen.' V. Eine Anzahl Gemälde, für die Kaiserin-Witwe von Russland in Paris angekauft. VI. Lessings Bildniss. Maler unbekannt. VII. Dr. Martin Luthers Verherrlichung, auf zwölf Blättern, erfunden und gestochen von Erdmann Hummel. VIII. Vier grosse Blätter in Kupfer, stehend Folio, Umrisse nach Hn. Philipp Otto Rungens Zeichnungen. Alles was zu Gunsten der Abfassung durch Goethe beigebracht wird, ist nicht beweisend; wenn Strehlke behauptet, auch die Sprache in der Beurteilung trage Goetheschen Charakter an sich, so muss ich im Gegenteil bekennen, dass der Stil mir ganz und gar Meyerisch vorkommt. Man beachte nur das mehrmalige 'man kann sagen, sollen wir sagen.' Höchstens der Gebrauch des Wortes 'bedeutend' könnte an Goethe erinnern; aber wo in seinen sämtlichen Werken hat er wohl die Zusammenstellung 'meisterhaft bedeutend' gebraucht, die uns hier begegnet? Der Schlusssatz vollends ist nicht nur ganz in Meyers Stil, sondern auch aus

seiner Anschauung heraus gesprochen, welcher Rungens Richtung als 'ein würdiges Denkmahl unseres deutschen Zeitsinnes für die Nachwelt', trotz aller 'Anmut des Pfades' doch eine 'Ablenkung nach Seitenwegen' erscheint, wie sich auch aus seinem Urteil in dem Aufsatz über neudeutsche religios-patriotische Kunst (S. 35 f.) ergiebt. Endlich findet sich eine Anzeige von Runges Zeichnungen im Journal des Luxus und der Moden 1807, S. 108 f., welche zwar nicht unterzeichnet ist, aber allem nach Meyer zum Verfasser hat. IX. Nochmals über Gmelins Kupferstich nach Claudes Tempel der Venus. X. Bildniss des Prinzen August von Sachsen Gotha, nach Backofen gest. von Bock. XI. Mittheilungen eines Künstlers an Künstler. — XII. Über den Landschaften-Mahler Paul Brill. Diese letzteren Bemerkungen sind aus Conrad Hornys Papieren ausgezogen, sagt Meyer selbst in einer Rec. von Meusels Künstlerlexikon Jen. A. L. Z. 1808, Nr. 266. Sp. 296.

Nr. 42, den 18. Februar. Unter dem Strich. Zerbst, b. Kramer: *Kurzgefasstes Wörterbuch der gedankenreichen, sinnbildlichen, allegorischen und malerischen Darstellungen in ältern und neuern Zeiten.* Von M. *Joh. Christoph Vollbeding,* Diakonus und Rector in Werder. 1806. 96 S. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Pirna, b. Friese: *Unterricht, ohne mündlichen Lehrer geschmackvoll und gründlich Landschaften zeichnen zu lernen. Nach bis jetzt wenig bekannten (?) aber durch Erfahrung bewährten Grundsätzen, von einem Maler.* Zweyte Aufl. 56 S. u. 5 Kupfertfln. 4. ohne Jahrzahl. Unterz. —y—H.

Nr. 43, den 19. Februar. Unter dem Strich. Dresden, b. Arnold: *Die uralskischen Kosaken auf dem Marsche,* gemahlt von *Hess,* und in Aquatinta geätzt von *Gränicher.* Unterz. —y—H.

Nr. 57, den 7. März. Unter dem Strich. Basel und Arau, in der Flickischen Buchhandlung: *Das Alpenhirtenfest bey Unterseen im Bernerschen Oberland.* Dargestellt in 4 vom Maler *König* radirten Blättchen, mit 22 S. erklärendem Text. 1806. Unterz. —y—H.

Nr. 63, den 14. März. Unter dem Strich. Göttingen, b. Dieterich: *Sammlung hogarthischer Kupferstiche*

in verkleinerten aber vollständigen Copien derselben, von *E. Riepenhausen.* Neunte Lieferung; nebst *G. C. Lichtenbergs Erklärung derselben,* mit Zusätzen, nach den Schriften der englischen Erklärer. 1806. 172 S. in 8. Unterz. —y—H.

Von Interesse sind hier im zweiten Absatz die allgemeinen Aeusserungen über Hogarths Kunst, die von ihm gewählten Gegenstände und ihre Behandlung.

Nr. 85, den 10. April. Winterthur, b. Steiner: *Kupfersammlung aus Joh. Kaspar Lavater's physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe.* 1806. I u. II Heft; jedes von 4 Platten, in gr. 4. Unterz. —y—H.

Ebenda. Leipzig, b. Hinrichs: *Taschenbuch der Strick-, Stick-, Näh- und anderer weiblichen Arbeiten für das Jahr 1807,* . . . von *Joh. Friedr. Netto.* Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Mit 38 Kupfertafeln. VI und 73 S. Text. gr. Queeroctav. Unterzeichnet —y—H.

Vgl. Jahrg. 1804, Nr. 249, 8].

Intelligenzblatt Nr. 33, den 29. April

enthält unter dem Strich die oben zum Programm I dieses Jahrgangs erwähnte Verkaufs-Anzeige der Gallizinschen Gemmensammlung.

Intelligenzblatt Nr. 35, den 6. Mai. *Plan die Vertheilung der königlich-bayerischen Gemäldesammlung in München, Schleissheim, Augsburg, Landshut und Bamberg betreffend.* Unterz. v. M(annlich). Dazu Anmerkungen von Meyer Sp. 308—312. Unterzeichnet W. K. F.

Goethe an Eichstädt, 25. März 1807: 'Herr von Mannlich hat uns von München seinen Plan der Vertheilung . . . . übersendet. Professor Meyer hat vortreffliche Anmerkungen dazu gemacht und es ist dadurch ein Aufsatz entstanden, der allgemeine Theilnahme erregen wird; nur ist er etwas lang.'

Nr. 132, den 6. Juni. Unter dem Strich. München, b. Keyser und Comp.: *XII Landschaften auf Stein*

gezeichnet, von *Aurnhammer* und gedruckt bey Theodor Senefelder. 4. Unterz. —y—H.

Die kurze Recension zieht hauptsächlich 'das Technische dieser, nach unlängst neu erfundener Weise auf Stein gezeichneten Landschaften' in Betracht, von der 'sich fürs Künftige erhebliche Vortheile hoffen lassen.'

Nr. 153, den 2. Juli. Leipzig, b. Dyk: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste.* 3 Bds. 1 St. 1807. 215 S. 8. Unterz. —y—H.

Das Werk enthält unter Anderem eine kritische Übersicht der vorzüglicheren neueren Kunstproducte von Frankfurter und einigen anderen deutschen Künstlern.

Nr. 160, den 10. Juli. Kopenhagen, auf königl. Kosten gedruckt b. Seydelin: (dänisch), und ebendaselbst b. Brumner (deutsch): *Antiquarische Untersuchung der unweit Tondern gefundenen goldenen Hörner,* von *P. E. Müller,* Lehrer der Gottesgelahrth. zu Kopenhagen. Eine gekrönte Preisschrift, aus dem Dänischen übers. von *H. W. F. Abrahamson.* 1806. Mit 5 Kupfern und 115 S. Text in 4. Unterz. —y—H.

Nr. 190, den 15. August. Leipzig, im Industriecomptoir: *Abbildungen merkwürdiger Gegenstände aus der Erdbeschreibung zum Unterricht in der Geographie.* Zweyter Band. 1806. Enthält 24 colorirte Landschaften in 4 Heften eingetheilt. Unterz. —y—H.

Für den ersten Band ist auf J. A. L. Z. 1805, Nr. 248 verwiesen.

Nr. 207, den 4. September. Leipzig und Ronneburg, b. Schumann: *Handwörterbuch der schönen zeichnenden Künste* oder (folgt der lange Titel). *Nebst einer Einleitung zur hist. Übersicht der schönen zeichnenden Künste,* von *Karl Paul Moritz.* 1807. VIII und 332 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 212, den 10. September. Gera und Leipzig,

b. Heinsius: *Die Ruinen von Herculanum und Pompeji, nebst dem ehemaligen und gegenwärtigen Zustande des Vesuvs.* Von *Cajetan d'Ancora,* aus dem Italiänischen übers. von *C. A. Behr.* Nebst 2 Karten. Ohne Jahrzahl. XVI u. 183 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 224, den 24. September. Zürich, b. Gessner: *Künstler-Gallerie* oder *Biographien und Charakterschilderungen berühmter Mahler und Dichter, nebst ihren Bildnissen.* 1807. I Heft, 12 Bogen stark in 8. Enthaltend die Biographien und Bildnisse von 1 Albrecht Dürer. 2 Leonardo da Vinci. 3 Dante Alighieri. 4 John Milton. 5 Johann Winkelmann. 6 Anton Raphael Mengs. Unterz. —y—H.

Interessant ist das Urteil des Rec. über Dürer: 'Es giebt gemahlte Köpfe von Dürer, worin er das non plus ultra in der Kunst beynahe erreicht zu haben scheint; hingegen giebt es andere ebenfalls unstreitige Mahlereyen von ihm, welche fast unerträglich hart, trocken und unangenehm sind.'

Nr. 225, den 25. September. Unter dem Strich. Dresden: *Sendschreiben über das Pochmannische Gemählde Diana und Endymion und dessen zarte Beurtheilung in der Abendzeitung.* 1806. 31 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 246, den 21. Oktober. Zürich, b. Gessner: *Römische Studien,* von *C. L. Fernow.* 1806. I Theil. XIV u. 450 S. II Theil. XVI u. 416 S. in 8. Nebst 2 Kupfertafeln und eben so viel Notenblättern. Unterz. —y—H.

Beifällige Recension eines interessanten Werkes.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Tatham's neues Ornamenten-Werk. S. 364 — 366. Unterzeichnet M.

Bericht über den Zustand des Herzogl. freien Zeichen-Instituts zu Weimar, die Fortschritte und ausgestellten Arbeiten der Schüler im September 1807. S. 710—719. Ohne Zeichen.

In spätern Jahrgängen kehrt dieser Jahresbericht unter gleichem Titel wieder und ist dort unterzeichnet: D. Dir. d. h. f. Z. I., so dass kein Zweifel sein kann, dass Meyer der Verfasser ist. Dies geht auch aus der Anmerkung S. 713 hervor, wo der 'Vorsteher der Zeichenschule' dem Legationsrat Bertuch öffentlichen Dank für einen erteilten Rat ausspricht. Über die Anzeige der Tageszeiten nach Runge (S. 108) s. oben S. XCVII.

1808

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Quartal. S. I—VIII. *Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.* Mit 1 Kupfertafel. Unterz. W. K. F. Daraus Neudr. Nr. 2.

Von den einzelnen Abschnitten rührt nur der letzte von Goethe her, welcher am 23. September 1807 zwar an Eichstädt schreibt: 'Von Michaelis an wollen wir Anstalt machen zu einem Neujahrsprogramm nach der vorjährigen Weise, — wenn es Ihnen recht ist', aber am 21. Januar 1808 gegen ebendenselben äussert: 'Ich habe nur noch ein Wort, das Kupfer betreffend hinzugefügt, und sende hiemit das Ganze mit dem Wunsche, dass Sie solches zweckmässig finden mögen'. Damit ist ziemlich unzweideutig ausgesprochen, dass das Programm im Übrigen von Meyer herrührt. W. von Biedermann vermutet zwar, dass auch der V. Abschnitt: 'Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes' von Goethe herrühren könnte, und Strehlke hat daher diesen in die Werke aufgenommen (28, 800 f.). Und in der That spricht Stil und Gedankengehalt mehr für Goethe; nur jene Äusserung an Eichstädt spricht dagegen. Die einzelnen Abschnitte des Programms sind folgende: Kurze Einführung. I. Erinnerungen über schöne Gartenkunst. II. Über die antike Gruppe, Castor und Pollux, in der königlichen Sammlung zu St. Ildefonso in Spanien. (Nachricht eines kunsterfahrenen Reisenden aus Spanien, mit Zusatz von Meyer).[1] III. Über Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten. IV. Vom Wunderbaren; besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen

---

[1]) Dieser kunsterfahrene Reisende ist Wilhelm von Humboldt, der 1799—1800 Spanien bereiste. Vgl. K. B. Stark, Handbuch der Kunstarchäologie. 1, 274.

der bildenden Kunst. Diese beiden Abschnitte bilden zusammen eine willkommene Ergänzung des Aufsatzes über die Gegenstände der bildenden Kunst in den Propyläen I 1 u. 2, worauf der Verf. selber hinweist, so dass wir dieselben im Neudruck diesem Aufsatze folgen lassen. V. Einige einzelne Gedanken u. s. w. s. o. VI. Nachricht aus Rom über ein neues Bild von Wagner, 'die griechischen Helden vor Troja'. Wer der Berichterstatter ist, lässt sich nicht ermitteln; vielleicht Gmelin, mit dem Meyer Verkehr hatte? VII. Notiz über das Kupfer, von Goethe.

Nr. 67, den 19. März. München: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen:* nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildniss, zusammen 23 Blätter in lithographischer Manier gearbeitet von *N. Strixner.* 1808. Unterz. W. K. F.

Diese Abhandlung gehört zwar ohne Zweifel zum grössten Teile Goethe an und ist auch von Strehlke in die Werke aufgenommen (28, 818—825); vgl. auch die dort angeführten Beweise für Goethes Autorschaft, namentlich den Brief an Eichstädt vom 10. März 1808; Goethe an F. A. Jacobi S. 246; an Frau von Stein 2, 425. Tag- und Jahreshefte Abs. 706. 734. Brief an Zelter vom 30. Oktober 1828. Ausser diesen nicht streng beweisenden Stellen redet für Goethe am lautesten die ganze auf grosse Gesichtspunkte gerichtete Behandlungsweise, gegen welche Meyers meist die Einzelheiten aufzählende, Lob und Tadel austeilende Art grell absticht — aber man geht zu weit, wenn man Goethe auch die folgende, 1809, Nr. 91 abgedruckte Recension zuschreibt, über welche dort gehandelt werden wird, — und wenn man ihn für den Verfasser der ganzen ersten Recension nimmt. Das Zeichen W. K. F. gestattet uns, auch Meyer einen Anteil an der Recension zuzuweisen, und zwar diejenigen Stellen, wo Stil und Gegenstand seine Hand untrüglich erkennen lassen, und den Gedanken an Goethe geradezu verbieten. Dahin gehört ohne allen Zweifel der ganze zweite Absatz von dem Gedankenstrich — 'Dürers Zeichnungen, welche vor den Cranachischen' bis zum Schluss 'Kunstzügen des Schreibemeisters'. Was hier über Albrecht Dürers Kunstcharakter gesagt ist, stimmt auffallend, stellenweise fast bis aufs Wort mit dem überein, was Meyer in der Recension der Jen. A. L. Z. 1807, Nr. 224 schreibt. Und sollte nicht der Gedankenstrich eben andeuten, dass hier eine andere Feder einsetzt? Auch die Weiterführung in Abs. 3 'Da unsere Leser bereits erfahren haben, zu welchem Zweck diese Zeichnungen Dürers ursprünglich verfertigt worden', klingt ganz so,

als hätten sie es von einem **andern** als dem Verf. des Aufsatzes selbst erfahren. Ebenso ist es mit der zweiten, wieder durch Gedankenstrich abgetrennten Hälfte des vorletzten Absatzes: 'Übrigens versichern wir ernstlich' u. s. f. Diese Entschuldigung des einem altdeutschen Künstler erteilten Lobes passt nur in den Mund Meyers, der in dem Geruch stand, ein strenger Beurteiler zu sein. Der Schlussabsatz endlich, der etwas rein Geschäftliches betrifft, und an welchen die Recension der Fortsetzung im Jahre 1809 anknüpft, die sicher von Meyer herrührt, scheint ebenfalls Meyer anzugehören.

Nr. 94, den 21. April. Heidelberg, b. Mohr u. Zimmer: *Das Murgthal,* geätzt von *G. Primavesi.* Mit 4 Prospecten und dem in Kupfer gestochenen Titel. 8 S. Text. Queerfolio. Unterz. W. K. F.

Die vorwiegend aufs Technische gerichtete Besprechung verrät Meyer als Verfasser.

Nr. 158, den 6. Juli. Berlin, in der Realschulbuchhandlung: *Museum der Alterthumswissenschaft.* Herausgegeben von *Friedrich August Wolf* und *Philipp Buttmann.* Ersten Bandes erstes Stück. 1807. IX u. 145 S. Zweytes Stück. 1808. 149—312 S. nebst 3 Kpft.

Die Recension des ersten Stücks ist P(assow), die des zweiten, Sp. 37—40, W. K. F. unterzeichnet und bespricht folgende Abhandlungen: 1] **Hirt, Osservazioni istorico-architettoniche sopra il Panteon,** worin der Recensent die Frage über die Entstehungszeit des Anbaues der Vorhalle behandelt, 2] **Buttmann, Mosychlos, der feuerspeyende Berg auf Lemnos.** Die Anzeige ist zweifellos von Meyer.

Nr. 170, den 20. Juli. Unter dem Strich. Leipzig und Breslau, b. Buchheister: *Colorirte Stammbuchblätter.* 12 Stücke. Queroctav. Unterz. —y—H.

Nr. 193, den 17. August. Nürnberg, b. Frauenholz u. Comp.: *Dactyliotheca Stoschiana.* Zweyter Band. 2te Lieferung mit 12 Kupfertafeln. N. 13—24. Text 61—122 S. in 4. Unterz. —y—H.

Vgl. A. L. Z. 1805 Nr. 173. (Vorher geht abermals eine Rec. von Passow, der damals in Weimar am Gymnasium wirkte.)

Nr. 246, den 20. Oktober. Unter dem Strich. Breslau, b. Korn: *Die Kunst zu zeichnen,* für Lehrer

und Lernende, von *C. Bach,* mit 12 Kupfern. Ohne Jahrzahl. 7 S. Text. Unterz. —y—H.

Nr. 255, den 31. Oktober. Unter dem Strich. Leipzig und Breslau, b. Buchheister: *Geschenk für die Jugend, enthaltend praktische Anweisung zum Illuminiren aller Gegenstände* u. s. w. Ohne Jahrzahl. Unterz. —y—H.

'Völlig werthlos'.

Nr. 266, den 12. November. Paris, b. Treuttel und Würtz: *Manuel du Museum Français.* 8. 1802—1808 10 Lieferungen. Unterz. —y—H.

Ebenda. Lemgo, b. Meyer: *Deutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden deutschen Künstler.* Verfertiget von *Joh. Georg Meusel,* königl. preuss. Hofrathe u. s. w. Zweyte umgearbeitete Ausgabe. Erster Band. 1808. 588 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 276, den 24. November. Unter dem Strich. Leipzig, b. Fleischer d. j.: *Botanisches Stick- und Zeichen-Buch für Damen.* 3tes Heft, mit 12 Kupfertaf. nebst 12 S. Text. Ohne Jahrzahl. kl. Queerfolio. Unterz. —y—H.

Nr. 300, den 23. December. Göttingen, b. Dietrich: *G. L. Lichtenbergs Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, mit verkleinerten Copieen derselben,* von *E. Riepenhausen.* 10. Lieferung. 6 Kpfstiche in Fol. nebst 116 S. Beschreib. 1808. 8. Unterz. —y—H.

Vgl. 1807, Nr. 63.

Ebenda. Paris, b. Paillet u. Delacroche: *Catalogue historique et raisonné de Tableaux par les plus grands Peintres, principalement des Ecoles d'Italie, qui composent la rare et célèbre Galerie du Prince Giustiniani.* Rédigé par *Alex. Paillet* et *Hyp. Delacroche.* XVI u. 146 S. in 8. Unterz. —y—H.

Nr. 305, den 29. December. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir: *Über die Frage, ob die mediceische Venus ein Bild der knidischen vom Praxiteles*

sey. Eine archäologische Abhandlung von *Conrad Levezow,* Prof. etc. 1808. 95 S. gr. 4. Nebst einer Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

Der Verfasser der Geschichte der bildenden Künste ist aus jedem Satz zu erkennen; überdies ist die besprochene Schrift veranlasst durch Meyers Recension des Augusteum Jen. A. L. Z. 1806, Nr. 240. Meyer tritt ziemlich gereizt für seine dort ausgesprochne Ansicht ein, dass die Mediceische Venus ein Bild von Praxiteles Knidierin gebe, und wirft zuletzt dem Vf. geradezu 'Unredlichkeit in der Untersuchung und Unkunde im Betreff der antiken Monumente bildender Kunst' vor.

Ausser an der Jenaischen A. L. Z. beteiligten sich Goethe und Meyer in diesem Jahre auch an der neuerscheinenden, von Jos. Ludw. Stoll und Leo von Seckendorf in Wien herausgegebenen Zeitschrift Prometheus. Meyers einziger Beitrag war:

Ueber Handzeichnungen in: Prometheus Bd. I S. ?

Der Recensent W. u. T. Z. in der Jen. A. L. Z. 1808 Nr. 94. Sp. 138 schreibt darüber: 'Ein Aufsatz vom Hofrath Meyer, dem Mitarbeiter der Propyläen, über Handzeichnungen, als Einleitung zu Nachrichten von der florentinischen Sammlung, unterscheidet klar und einsichtsvoll die verschiedenen Arten von Zeichnungen, und bestimmt ihre Stelle im Gebiete der Kunst.' Also wieder ein Stück aus den reichen Sammlungen Meyers von seiner zweiten Reise, das aber, da der Prometheus keinen Bestand hatte[1]), keine Fortsetzung fand. Eine Besprechung von Meyers Beitrag zum Prometheus findet sich auch im Journal des Luxus u. d. M. 1808 S. 286.

Ausserdem beginnt mit der zweiten Hälfte des in diesem Jahre erschienenen zweiten Bandes von *Winckelmanns Werken,* begonnen 1808 von C. L. Fernow, nach dessen Tode fortgesetzt von *Meyer* und *Johannes Schulze,* abgeschlossen von Johannes Siebelis, 8 Bände mit je 8 Kupfern, 1808—1820, die ständige Mitwirkung Meyers an diesem grossen und verdienstlichen Werke.

[1]) Über den Prometheus s. die Erklärung L. v. Seckendorfs Int.-Bl. der Jen. A. L. Z. 1808 Nr. 79. 2. Nov.

Böttiger berichtet darüber in dem Nekrolog Meyers (Artistisches Notizenblatt 1832, Nr. 20: 'Schulze übernahm mit Gewissenhaftigkeit und Scharfsinn die Kritik des Textes, Meyer die ergänzenden Bemerkungen. — Da spricht Meyer mit zarter Achtung gegen den Altmeister und seine Missgriffe, und bringt mit Benutzung des Neuesten eigene Anschauung und selbständiges Urtheil hinzu. Hätte er auch nichts weiter geleistet, als diese Ausgabe so ausgestattet, so wäre sein Verdienst um unsere Kunstlitteratur doch unvergänglich.' Vgl. auch Jen. A. L. Z. 1809, Nr. 193, den 19. August, Recension der zwei ersten Bände von H. H . . . s., der drei ersten im Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst 1813, S. 219—228.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Ueber den Zustand des Herzogl. freien Zeichen-Instituts zu Weimar, die Fortschritte und ausgestellten Arbeiten der Schüler im September 1808. S, 781—786. Unterz. D. Dir. d. h. f. Z. I.

1809

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zur Jen. A. L. Z. Jahrgang 1809. S. I—VIII. Mit einer Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

I. Altes Gemälde (im Besitz der W. K. F.). II. Landschaften in Sepia, gezeichnet von Hn. Friederich. III. Rafaels Gemälde in Spanien. Aus 'handschriftlichen Reisebemerkungen von einer Person[1]), welche vor wenigen Jahren durch ganz Spanien gereiset war, und den Werken der Kunst mit Sachkenntniss und prüfenden Blicken ihre besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte', mitgeteilt von Meyer, der überhaupt dieses ganze Programm verfasst hat, wie auch das des folgenden Jahrgangs; denn Goethe, Briefe an Eichstädt S. 170, sagt, die Programme seien in der letzten Zeit 'fast ganz' Meyers Arbeit gewesen. Die Mitteilungen über Rafaels Werke in Spanien betreffen elf zum Teil hochberühmte Arbeiten des Meisters, wie die Madonna mit dem Fisch, das Spasimo di Sicilia u. a. und sind höchst lesenswert.

Nr. 25, den 31. Januar. Coburg und Leipzig, in

---

[1]) Offenbar derselbe Reisende, von dem im vorjährigen Programm die Nachricht über die sog. Ildefonsogruppe herrührte: W. v. Humboldt.

der Sinner'schen Buchhandlung: *Taschenbuch für junge Reisende, um Kunstgalerieen, Museen und Bibliotheken mit Nutzen zu besuchen,* von *J. F. Facius.* 1807. IV u. 168 S. kl. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 29, den 4. Februar. Berlin, b. Weiss: *Über den Antinous, dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums.* Eine archäologische Abhandlung von *Conrad Levezow,* Professor u. s. w. 1808. 136 S. 4. Nebst XII Kupfertaf. Unterz. —y—H.

Nr. 91, den 18. April. München, b. Senefelder, Gleissner und Comp.: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen,* in lithographischer Manier gearbeitet von *N. Strixner.* Sieben Hefte, zusammen 46 Blätter nebst dem gedruckten Inhaltsverzeichniss. Fol. Unterz. W. K. F.

Weil die erste Anzeige dieses Werkes (vgl. 1808 Nr. 67) von Goethe herrührt, so hat man geglaubt auch diese zweite ihm zuschreiben zu müssen. Der Stil ist vielmehr durch und durch Meyerisch, z. B. Sp. 116: 'in ausgezeichnetem Masse geistreich, lebendig, wahrhaft; und eben solche gute Eigenschaften können von den Vögeln, die in den Zweigen der Arabeske sitzen, gerühmt werden'. Und geradezu beweisend für Meyers Autorschaft ist der Umstand, dass der Recensent hier gerade das thut, was der erste Recensent verschmäht hat. Dieser schrieb: 'es wäre überflüssig ein Verzeichniss von dem Inhalt zu geben, anstatt dessen wollen wir die Zeichnungen nach ihren vorzüglichsten Eigenschaften betrachten', — und in der zweiten Recension heisst es: 'da in der ersten Anzeige der Inhalt der Blätter nicht in gehöriger Vollständigkeit der Reihe nach behandelt worden sei (wobei über dieses ein ganz anderer Grund für diese Unvollständigkeit angeführt wird, als von Goethe), so sei es zweckmässig, die Darstellung der einzelnen Blätter der Reihe nach zu bemerken und nur über die Vorzüge der neu hinzugekommenen das Nöthige beizufügen.' Der hier im Auszug angeführte Satz ist zudem von einer Schwerfälligkeit und Langathmigkeit, deren Goethe sich niemals schuldig gemacht hat.

Ebenda. München b. Senefelder, Gleissner u. Comp.: *Musterbuch der lithographischen Druckerey von A. Senefelder, F. Gleissner und Comp.* in München.

1stes Heft. 10 Blätter Fol. enthaltend, nebst dem Verzeichniss und Nachricht an das Publikum. Unterz. W. K. F.

Auch diese Anzeige wollte man für Goethe in Anspruch nehmen, s. Strehlke, Goethes Werke 28, 831. Allein die äusseren Anhaltspunkte für diese Ansicht sind nicht zwingend. Goethe sendet am 30. März 1809 an Eichstädt 'ein paar Recensionen, welche den fortgesetzten Bemühungen der Münchner in Absicht auf den Steindruck volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.' Es sind dies die beiden hier verzeichneten. Dass sie von ihm seien, sagt Goethe nicht. Wenn er am 28. April an Meyer einen Abdruck der (zweiten) Recension von den Münchener Steindrucken sendet, so beweist das nur, was wir auch sonst zur Genüge sehen, dass der Verkehr der W. K. F. mit Eichstädt und umgekehrt, in der Regel durch Goethes Hand geht (s. z. B. Goethes Briefe an Eichstädt S. 145 u. oben Jen. A. L. Z. 1806. Intell.-Bl. Nr. 54); ja dass Meyer überhaupt einen Abdruck erhält, scheint auf seine Autorschaft hinzuweisen. Und wenn Goethe in demselben Brief Meyer bittet, aus der ersten und zweiten Recension (der Handzeichnungen Dürers nämlich, nicht der zweiten über Dürer und derjenigen des 'Musterbuchs', die ja schon in einer Nummer beisammen stehen) ein Ganzes zu machen, um es den Unternehmern gelegentlich zuzusenden, so beweist auch dies nur Goethes lebhaftes Interesse an der Sache, nicht seine Urheberschaft beider. Die Recension des 'Musterbuchs' aber ist, weil sie rein aufs Technische gerichtet ist, viel eher als eine Arbeit Meyers anzusprechen. Wenn endlich Goethe dem ersterwähnten Brief an Eichstädt, den 30. März 1809, noch 'ein kleines Zettelchen des Hofrath Meyer' beilegt, so ist doch damit gewiss nicht gesagt, dass die zwei Recensionen nicht auch von Meyer seien. Was dieses 'Zettelchen' enthielt, ist nicht mehr nachzuweisen, wahrscheinlich irgend eine Kunstnotiz fürs Intelligenzblatt, man könnte etwa an die Nachricht über einen Münzkatalog 'Europa im Kleinen' und die damit angezeigte Münzauktion in Dresden denken, Int. Bl. Nr. 26, den 5. April; diese Nachricht wird etwas abgeändert wiederholt im Int.-Bl. Nr. 29, den 15. April, wo es heisst: 'ein sehr wichtiger und wissenschaftlich ausgearbeiteter Münzkatalog, der eine grosse Menge der ältesten und ausgesuchtesten Münzen und Medaillen aus allen Ländern enthält.' Dafür spricht auch das in diesem Jahr mehrfach hervortretende Interesse Meyers an der Münz- und Medaillenkunde, s. Nr. 270 und das Programm zum nächsten Jahrgang.

Nr. 195, den 22. August. Unter dem Strich. Berlin,

b. Weiss: *Symbolik durch Kränze und Kronen.* Überbleibsel des in Königsberg als Manuscript mit dem neuen Schauspielhause verbrannten Wörterbuches der Bildersprache. Vf. ungenannt. 1809. 102 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 215, den 15. September. Unter dem Strich. Paris, b. Mongie: *Considérations sur l'Etat de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précedé celui de Raphael.* Par un Membre de l'Académie de Cortone. 1808. 43 S. 8. .Unterz. —y—H.

Nr. 250, den 26. Oktober. Leipzig, b. Göschen: *J. Flaxmanns Umrisse zu Homers Iliade.* Nach dem englischen Originale gezeichnet und gestochen von Schnorr. 1804. 34 Blätter. — — *Zu Homers Odyssee.* 1807. 28 Blätter quer 8. Unterz. W.K.F.

Ganz in der Art Meyers.

Nr. 270, den 20. November. Leipzig, b. Tauchnitz: *Versuch einer Einrichtung antiker Münz-Sammlungen zur Erläuterung der Geschichte der Kunst des Alterthums.* Von Dr. *E. L. Stieglitz.* 1809. 258 S. 8. Unterz. —y—H. et Wa.

Die Scheidung des Anteils beider Verfasser dürfte wohl kaum möglich sein. Der Mitrecensent ist der Assessor und Geh.-Archivar Walch in Meiningen, von dem eine Reihe Recensionen der Jen. A. L. Z. im Fache der Diplomatik, Numismatik und sächsischen Geschichte herrühren, vgl. Vorerinnerung zum Jahrg. 1812. S. IV.

Nr. 294, den 19. December. München, b. Sennefelder, Gleissner und Comp.: *Handzeichnungen berühmter Meister* aus dem königl. bayerischen Kunst-Cabinette in lithographischer Manier nachgeahmt. — Erstes Heft. 6 Blätter gr. Folio. Unterz. W. K. F.

Vgl. 1809, Nr. 91. Auch diese vorwiegend die technische Seite betonende Recension lässt nach Stil und Behandlungsweise eher Meyer als Verfasser vermuten, wenn auch Goethe es ist, der die Recension an Eichstädt sendet (Brief vom 25. November 1809). S. Strehlke in Goethes Werken 28, 834f.

Ebenda. Leipzig, b. Feind in Commiss.: *Anleitung zur Zeichenkunst, besonders für diejenigen, die ohne Lehrer dieselbe erlernen, so auch für Ältern, die ihre Kinder darin selbst unterrichten wollen.* Von *Peter Schmid,* Maler. 1809. X u. 134 S. 8. Mit Kupfern. Unterz. —y—H.

Nr. 297, den 22. December. Leipzig, b. Hinrichs: *Taschenbuch der Strick-, Stick-, Näh- und anderer weiblichen Arbeiten.* Ein Toiletten-Geschenk für das Jahr 1810. Herausgegeben von *Joh. Friedr. Netto.* XIV und 58 S. Text nebst Vorrede, auch 31 .... Kupfertafeln. Gross Queer-Octav. Unterz. —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1804, Nr. 249,8. 1807, Nr. 85.

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* und *J. Schulze.* Dritter Band. Dresden.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Costüm der kaiserl.-königl.-National- und der andern privil. Theater in Wien. 6 ter 7 ter 8 ter Heft; jeder Heft enthält 6 colorirte Figuren. Wien b. Geistinger 1808. S. 155—157. Unterz. M.

Monumente auf Herder und auf Kant; zwei Blätter in Aquatinta, beide von Janus Genelli gezeichnet, das erste von Piringer, das andere von Haldenwang in Kupfer gebracht. Dresden, in der Rittnerschen Buchhandlung. S. 424—427. Unterz. M—r.

Nachricht von Gemälden und Zeichnungen des Landschaftsmalers, Herrn Kaatz aus Dresden, welche in Weimar ausgestellt waren. S. 488—491. Unterz. M.

C. Bertuch schreibt an Böttiger, Weimar 20. VII 1809 (ungedr., nach Mitteilung von H. Dr. B. Seuffert): 'Ueber Kaazens Bilder hat mir Meyer für den August des Journals der Moden etwas aufgesezt.'

Ein Bericht über das Zeicheninstitut fehlt in diesem Jahrgang.

1810

In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:

Programm zum I. Bande. S. I—VIII. *Beyträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit.* (Wozu vornehmlich das in diesem Fach sehr beträchtliche Cabinet des Herrn Geheimen Raths v. Goethe benutzt worden.) Mit einer Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

Von Meyer. Vgl. 1811 zu Anfang.

Nr. 10, den 11. Januar. Unter dem Strich. Giessen, in Commiss. b. Tasché u. Müller: *Vorlegeblätter zu seinem Unterrichte im Planzeichnen,* von Dr. *J. G. J. Cämmerer.* 1809. Mit 7 Kupfertaf. und 24 S. Text. Unterz. —y—H.

Nr. 17, den 19. Januar. Berlin, b. Weiss: 1] *Der Tempel der Diana zu Ephesus* von *A. Hirt.* Vorgelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 4ten Jun. 1804. 1809. 58 S. Text 4. nebst 3 Kupfertafeln.

2] Ebenda. *Der Tempel Salomons* von *A. Hirt:* vorgelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 1. December 1805. 1809. 49 S. Text 4. nebst 3 Kupfertafeln. Unterz. W. K. F.

Gegenstand und Stil weisen auf Meyer hin. Auch Goethe spricht sich in den Tag- und Jahresheften 1809 Abs. 737 über diese beiden Arbeiten teilnehmend aus, ohne dass daraus über den Verf. der Recension Gewissheit zu gewinnen wäre.

Ebenda. Unter dem Strich. Dresden, b. Verf.: *Magazin des plus nouveaux dessins françois de Broderie,* Cahier 9. dessiné par *Charles Silling.* 8 Blätter in buntem Umschlag ohne Text. Unterz. —y—H.

Nr. 86, den 13. April. Unter dem Strich. Leipzig, b. Gräff: *Vorlegeblätter zum Zeichnen für Schulen und Handwerker, vorzüglich mit Rücksicht auf richtige Schattengebung und Zeichnung architektonischer Gegenstände im geometrischen und perspectivischen Riss* u. s. w. Herausgeg. von *Joh. Christ. Schmager.*

1808. Erstes Heft. Mit 7 Kpf. und 20 S. Text. Unterz. —y—H.

Nr. 87, den 14. April. Frankfurt u. Heidelberg, b. Mohr u. Zimmer: *Studien.* Herausgegeben von *Carl Daub* und *Friedr. Creuzer* u. s. w. Bd. II. Stück VIII. *Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts,* von *Joh. Päster* in Mannheim. Unterz. W. K. F. Neudr. Nr. 4.

Von Meyer, vgl. den Hinweis auf das Programm zum I. Quartal des Jahres 1805 (S. X Sp. 2).

Nr. 89, den 17. April. *Dasselbe,* Bd. IV. Stück IV. *Über die Hermaphroditen der alten Kunst,* von *F. G. Welcker.* Unterz. —y—H.

Nr. 128, den 4. Juni. Unter dem Strich. Carlsruhe, bei Macklot: *Charles Fréderic Marggrave de Baade-Durlach et Baade-Baade.* Zweymal als Brustbild nach *Seele* gestochen, das grössere von *Morace.* Unterz. —y—H.

Nr. 185, den 11. August. Unter dem Strich. Lemgo, b. Meyer: *Deutsches Künstler-Lexikon* oder *Verzeichniss der jetztlebenden deutschen Künstler.* Von *Joh. Georg Meusel,* königl. preuss. Hofrath etc. (Zweyte umgearbeitete Ausgabe) 1809. Zweyter Band. 592 S. 8. Unterz. —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1808, Nr. 266.

Nr. 247, den 25. Oktober. Unter dem Strich. Schleswig, b. Röhss: *Erster Unterricht im Zeichnen, zum Gebrauch in den untern und mittlern Classen der Volksschulen und im Privatunterrichte.* Hsg. von *N. Thomsen.* 1806. mit 30 S. Text und 74 in Kupfer gestochenen Vorlegeblättern in 16. Unterz. —y—H.

Ebenda. Breslau, b. Korn d. ält.: *Ideen zum Nachzeichnen.* längl. 4. Unterz. —y—H.

Nr. 267, den 19. November. Zürich, b. Füessli und Comp.: *Heinrich Füessli's,* Malers in London,

sämmtliche Werke, nebst einem Versuche seiner Biographie. Erstes Heft. 1807. Zweytes Heft. 1809. Jedes Heft enthält 8 Kupfertafeln mit sauber gestochenen Umrissen und beide zusammen XVIII Seiten Text zum Versuche von der Biographie des Künstlers, nebst 16 S. Erklärung der Kupfertafeln. gr. Quer-Fol. Unterz. W. K. F.

Verfasser kann nur Meyer sein.

Nr. 271, den 23. November. Unter dem Strich. Leipzig, b. Dyk: *Über Museen- und Antiken-Sammlungen.* Eine den 2. Januar 1807 zu Dresden gehaltene archäologische Vorlesung von *C. A. Böttiger.* 1808. 31 S. 8. Unterz. W. K. F.

Bei Meyers freundschaftlichem Verhältnis zu Böttiger kann nur er als Verf. in Betracht kommen.

Nr. 286, den 12. December. München, b. Fleischmann: *Baierisches Künstler-Lexikon,* von *Felix Joseph Lipovsky.* 1. Bd. von A bis O. 1810. XVI u. 248 S. 8. Mit dem Bildniss der Königin von Baiern. Unterz. —y—H.

Nr. 294, den 21. December. Unter dem Strich. Leipzig, b. Salfeld: *Die Kunst mancherley Gegenstände aus Papier zu formen.* ... Von D. *Heinrich Rockstroh.* 1810. Mit 20 Kpfbll. IV u. 48 S. 4. Unterz. —y—H.

Nr. 300, den 31. December. Göttingen, b. Dieterich: *G. C. Lichtenbergs Erklärung der hogarthischen Kupferstiche* u. s. w. Eilfte Lief. Mit 6 Kpftfln. fol. 158 S. 8. Unterz. —y—H.

S. 1807 Nr. 63 u. d. Strich.

Ebenda. Dresden, b. Arnold: *Kriegs-Scenen bey Dresden.* Nach der Natur gezeichnet und radirt von *Alexander Sauerweid.* 1809. 1ste und 2te Sammlung, jede von 16 Blättern queer 4. Unterz. —y—H.

Ebenda. Berlin u. Leipzig, b. Salfeld: *Journal für Kunst und Kunst-Sachen, Künsteleyen und Mode.*

Herausgegeben von Dr. *Heinrich Rockstroh.* 1stes bis 10tes Stück. 1810. 8. Mit Kupfern. Unterz. —y—H.

Hypothetische Geschichte des Kolorits, besonders griechischer Maler, vorzüglich nach dem Berichte des Plinius in: Goethes Farbenlehre, geschichtlicher Theil, Werke 36, 52—75.

Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst ebenda S. 224—240.

Da beide Abhandlungen in der Hempelschen Goetheausgabe aus der ersten von 1810 wieder aufgenommen sind, nachdem sie in den früheren Gesammtausgaben weggelassen waren, so konnte hier von einem Wiederabdruck abgesehen werden.

Die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet in: Die Aldobrandinische Hochzeit u. s. w. von C. A. Böttiger. Dresden, in der Waltherschen Buchhandlung. S. 175—206. Mit einem Kupfer. (Gest. von Seiffert nach Meyers Kopie im Goethe-Hause in Weimar.) Neudr. Nr. 9.

Das antike Wandgemälde (jetzt im Vatikan), das unter vorstehendem Namen bekannt ist, hat die beiden Weimarischen Kunstfreunde seit Meyers zweitem Aufenthalt in Italien, wo er eine nach dem damaligen, freilich übermalten Zustand des Bildes getreue Kopie anfertigte, namentlich in Hinsicht auf das Kolorit immer viel beschäftigt. Dasselbe wurde im Jahre 1606 in Rom beim Bogen des Gallienus auf dem Mons Esquilinus aufgefunden und kam in den Besitz des Kardinals Cinthio Aldobrandini, von dem es den Namen erhalten hat. Seit 1808 befindet es sich im Vatikan. Rubens, der sich zur Zeit der Auffindung in Rom befand und sich sehr für das Gemälde interessierte, beschreibt dasselbe in einem Brief an Peiresc Antwerpen, 19. Mai 1628 aus dem Gedächtnis in treffender Weise: 'Molto ill. sig. Jo pensai ancora, doppo haver scritto a V. S., sopra il soggetto della pittura antica 'in hortis Vitellianis', se me la revocai in memoria il meglio che mi fu possibile, e credo d'haver scritto male a V. S.; perchè la sposa è vestita di un flamineo bianco alquanto gialdesso grandissimo, ben accolta e coperta dal capo agli piedi, in atto pentoso e malenconico e la donna mezzo ignuda è vestita il resto di una palla pavonassa, et il letto geniale coperto d'alcuni cangranei. Se ben mi ricordo, sta ivi vicina in qualche parte ancora una vecchia, che pare una serva, tenendo il scaphio con un panissuolo, forze per servizio della sposa, et pensando meglio mi ricordo

che la maggior parte degli antiquarii in Roma teneva quel giovane mezzo ignudo e coronato di fiori per il sposo, qui impatiens morae tanquam ex insidiis sponsam respicit, et quid colloquantur mulieres auscultat. Delle tre femine sacrificanti, delle quali le due hanno delle corone radiate in testa, si bene mi ricordo, e l'altra è mitrata, non mi sovviene cosa del tutto verisimile, si non che devono essere le presidi al conjugio e la generatione; et forze l' una è Giunone regina, che però non ho mai veduto con tale corona, et l' altra Lucina. Nam radii procul dubio lucem significant et ipsa Luna etiam suum lumen a radiis solaribus mutuatur. Del altra banda del letto opposta al sacrificio, del quale trattesi nella mia precedente (?). Questo è quanto posso dire, confusamente, memoriter et ex tempore; che si V. S. mi favorishe del disegno, che, per giudicarne bene, bisognarà che fosse colorito et fatto di buona mano, potrò servirla un pocco più distintamente et con più fondamenti. Et per fine con bacciar a V. S. di tutto cuore le mani, mi ricomando nella sua buona gratia.' (Guhl, Künstlerbriefe 2, 174.) In Deutschland wurde das Gemälde erst durch Böttigers und Meyers Abhandlung näher bekannt. Die Absicht Meyers, als er das Bild kopierte, war jedenfalls, demselben in dem beabsichtigten Werke über Italien eine Stelle zu geben. Zugleich war dasselbe Goethe besonders interessant für seine Farbenstudien wegen des prismatischen Streifens am untern Rande des Bildes (s. Brief an Meyer 20. Juni 97). In Stäfa, wohin Goethe dem Freunde entgegengereist war, sah er zum erstenmale die Kopie. Er schrieb darüber an Cotta den 17. Oktober 1797 (Werke 26, S. 147): 'Besonders wichtig ist die Kopie des antiken Gemäldes der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit, die im eigentlichsten Sinne mit Kritik gemacht ist, um darzustellen, was das Bild zu seiner Zeit gewesen sein kann, und was an dem jetzigen nach so mancherlei Schicksalen noch übrig ist. Er (Meyer) hat dazu einen ausführlichen Kommentar geschrieben, der alles enthält, was noch über die Vergleichung des alten und leider so oft restaurirten Bildes mit seiner gegenwärtigen Kopie und einer ältern Kopie von Poussin, nach der die Kupferstiche gemacht sind, zu sagen ist. Das Bild selbst, von einem geschickten Meister zu Titus' Zeiten mit Leichtigkeit und Leichtsinn auf die Wand gemalt, nunmehr, so viel es möglich war, nachgebildet und wiederhergestellt vor sich zu sehen, sich daran erfreuen und sich über seine Tugenden und Mängel besprechen zu können, ist eine sehr reizende und belehrende Unterhaltung. Das Bild ist acht Fuss lang, drei ein halb Fuss hoch, und die Figuren sind nicht gar zwei Fuss Leipziger Mass; die Kopie ist in Allem, sowohl

in der Grösse als den Farben, den Tugenden und den Fehlern, dem Original möglichst gleich gehalten.' S. auch Brief an Böttiger, 25. Oktober (Schweizerreise) und an Schiller vom 17. Oktober 97. In der Vorrede zu dem erst nach 13 Jahren veröffentlichten Werke schrieb Böttiger S. III, nachdem er die Treue der Kopie gerühmt: 'Es trifft sich gerade, dass Meyer neuerlich auch bei einer andern Veranlassung, wo er eine der wichtigsten literarischen Erscheinungen mit seinen Beiträgen auszustatten aufgefodert wurde (Zur Farbenlehre, von Goethe Th. II. S. 97—103. Die ganze dort eingeschaltete 'hypothetische Geschichte des Colorits besonders griechischer Maler' floss aus der Feder des Herrn HR. Meyer.) diess Gemälde als einen Beweiss aufstellen konnte, dass die Alten in Betreff der Harmonie oder der künstlichen Stellung und Vertheilung der Farben solchen Regeln folgten, die ihnen mehrere Mannigfaltigkeit und grössern Spielraum erlaubten, als die Neuern gehabt haben. Niemand, der hier mit sprechen will, darf die scharfsinnige Ausführung und die Bemerkungen, die über Colorit, Ton und Harmonie, über die von dem Künstler angewandten Farbenstoffe und die Behandlung derselben aus der Betrachtung der Aldobrandinischen Hochzeit dort abgeleitet werden, ungelesen lassen. Und wer sie las wird sich überzeugt fühlen, dass diess Gemälde für die Kunstgeschichte der Malerei von entschiedener Wichtigkeit sei. . . . Auch die diesen Blättern am Ende beigefügte Abhandlung ist reich an Winken und Beobachtungen für ältere und neuere Kunst. . . . So konnte der würdige Künstler sich hier über manches noch deutlicher erklären, als es in jenem Aufsatz dem dort vorgesteckten Ziele gemäss geschehen konnte.'

Eine sehr anerkennende Recension des in Rede stehenden Werkes findet sich in der Jen. A. L. Z. 1811, Nr. 24 und 25, den 28. und 29. Januar, unterzeichnet W(olf?). Der Stich nach Meyers Kopie ist nach neueren Forschungen zwar der unbrauchbarste von allen, aber die Schuld davon liegt nicht an Meyer, sondern an den verschiedenen Übermalungen, die das Bild erfahren hatte, und die erst im Jahre 1814 oder 15 durch den Restaurator Domenico Frate entfernt wurden.[1]) Allein für die Bemerkungen Meyers zu dem Gemälde, die sich auf Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Kolorit, Beleuchtung, Falten und angewendete Farben erstrecken, ist dieser Umstand von keinem wesentlichen Nachteil gewesen, da die Übermalungen hauptsächlich nur im Detail Entstellungen des ursprünglichen Zustandes verursachten. Goethe schenkte dem Gemälde seine fortgesetzte Aufmerksamkeit: eine neue Kopie, nach Entfernung der Übermalungen von

[1]) Vgl. R. Förster, Archäol. Ztg. 32, 80 ff.

Raabe angefertigt, erhielt er im Jahre 1820 und fand eine angenehme Beschäftigung darin, sie mit der älteren zu vergleichen (Tag- und Jahreshefte 1820. Abs. 1019.) Gegenüber den zahlreichen späteren Entdeckungen von Wandgemälden trat die Aldobr. Hochzeit unverdient in den Hintergrund. In der neuesten Geschichte der Malerei, von Woltmann und Woermann (1, 112) findet sich eine kleine, aber getreue Abbildung nach einer neuen im Archäologischen Museum zu Halle befindlichen Aquarell-Kopie von O. Donner (auch in Seemanns kunsthistor. Bilderbogen 2, 191, 1), gegenüber der alle früheren, auf den Stich nach Meyers Kopie zurückgehenden Umrissabbildungen nicht anders denn als Schemata der Anordnung zu gebrauchen sind. Zur Würdigung des Bildes nach dem heutigen Stand der Kunstgeschichte schreibt Woermann (a. a. O. S. 114): 'Unser Exemplar selbst ist in der Composition zwar nicht malerisch, aber geschmackvoll. Es zeigt auch viele schöne Einzelmotive, eine milde, harmonische Färbung und ist von jenem Hauche ernster, stiller Anmuth umweht, den man nur in der Antike findet. Aber die malerische Technik ist unbedeutend; über die handwerksmässig decorative Flüchtigkeit fast aller, von Stubenmalern hergestellten, erhaltenen ähnlichen Werke erhebt es sich keineswegs.' Allen Respekt vor jenen Stubenmalern! Dass das Bild auf ein besseres, griechisches Vorbild zurückgehe, ist allgemeine Annahme. R. Förster glaubt das letztere mit guten Gründen noch in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts versetzen zu dürfen. (Arch. Ztg. 32, 92.) Für die Würdigung der Arbeit Meyers kommt dies weniger in Betracht, eine künstlerische Analyse des Werkes und Bemerkungen über die Farbentechnik sind darin die Hauptsache und 'sie gehören nach K. B. Starks[1]) kompetentem Urteil noch heute zu dem Klarsten und Genauesten, was darüber geschrieben'. Ihren nahen Zusammenhang mit Goethes Farbenlehre hat schon Böttiger in den oben citierten Worten gezeigt. Aus diesem Grunde schien auch die Aufnahme in die vorliegende Sammlung angezeigt.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst. Erster Jahrgang, herausgegeben von *F. Sickler* und *C. Reinhart* in Rom. — mit Kupfern und Charten. — Leipzig bei Göschen 1810. S. 93—98. Ohne Zeichen.

[1]) Handb. der Archäol. 1, 231.

Stil und Gegenstand sprechen trotz des Fehlens einer Signatur für Meyer, namentlich aber stimmt das, was S. 94 über das antike Freskogemälde der Roma gesagt ist, ganz mit der Anmerkung Meyers zu Winckelmanns Versuch einer Allegorie § 416, Anm. 55 überein, und endlich hat Meyer auch im folgenden Jahre den zweiten Jahrgang des Almanachs besprochen; s. d.

Ueber den Zustand des Herzogl. freien Zeichen-Instituts zu Weimar, die Fortschritte und ausgestellten Arbeiten der Schüler desselben im September 1810. S. 693—696. Unterz. D. Direct. d. H. fr. Z. I.

Der Dom in Cöln. S. 748—749. Unterz. M.

Verurteilende Kritik des Werks: Der Dom in Cöln mit 2 Kupfern vom Prof. Thelott, und Hinweis auf das zu erwartende Domwerk von Boisserée. Vgl. Jen. A. L. Z. 1811, Nr. 281.

1811

In diesem Jahrgang der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung fehlt zum erstenmale ein Programm. Die für dasselbe bestimmte Fortsetzung von Meyers 'Beyträgen zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit' war zwar noch an die Redaktion eingeliefert worden, auch waren die dazu gehörigen Kupferplatten bereits fertig; doch erschien dieselbe nicht mehr im Druck. Goethe schrieb an Eichstädt, 10. Jan. 1811: 'Ew. Wohlgeboren erhalten hierbei das Programm. Sollte wegen des Raums, den es einnimmt, etwas zu bedenken sein, so wünschte ich mich mit Ew. Wohlgeboren darüber zu besprechen; denn alsdann liesse man besser aus der Mitte, als am Ende etwas weg.' Das Programm erschien aber nicht, überhaupt blieb das von 1810 das letzte. Eichstädt scheint der Sache momentan überdrüssig gewesen zu sein, klagte bei Goethe über 'böse Zeiten und die literarisch-merkantilische Noth durch alle Rubriken', und bat um Aufschub des Drucks, was zu einem Bruche führte. Goethe schreibt noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Scene an Meyer, Jena, 11. Januar 1811: Eichstädt habe ihm das zurück erbetene Manuscript mit der wiederholten Bitte einge-

händigt, davon bis auf bessere Zeiten keinen andern Gebrauch zu machen. 'Ich gestehe aber aufrichtig, dass ich nicht der Gesinnung bin. Die Nachrichten über Kunstsachen schicke ich, wenn es Ihnen recht ist, an Cotta gleich ins Morgenblatt, und könnten wir überhaupt dorthin noch manches Andere wenden. So verdienen z. E. die Ornamente von Bussler ehrenvolle wiederholte Erwähnung und Anregung.' In der That hört mit dem Jahre 1811 in Folge dieses Zerwürfnisses der Verkehr Goethes mit der Jen. A. L. Z. auf. Erst im Intelligenzbl. vom Jahre 1814. Nr. 2 findet sich wieder eine Nachricht von ihm.[1]) Nur noch vereinzelte Recensionen unter —y—H. und W. K. F. stehen in den folgenden Jahrgängen, alle ohne Zweifel von Meyer, da Goethe sich dem Cottaschen Morgenblatte zuwandte. Die wenigen noch abgedruckten Recensionen betreffen überdies meist nur Fortsetzungen schon früher von Meyer besprochener Werke.

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Nr. 117, den 23. Mai. Dresden, auf Kosten d. Vfs. und Leipzig, b. Gleditsch in Comm.: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* u. s. w. 1808. Zweyter Band. Unterz. W. K. F.

Vgl. J. A. L. Z. 1804, Nr. 18. 1806, Nr. 240.

Nr. 281, den 9. December. Gotha, b. Herausgeber: *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten,* gesammelt von *Hans Albrecht von Derschau,* als ein Beytrag zur Kunstgeschichte hg. und mit einer Abhandlung über die Holzschneidekunst und deren Schicksale begleitet von *Rudolf Zacharias Becker.* Erste und zweyte Lieferung mit deutschem und fran-

[1]) Wenn Goethe an Eichstädt den 13. Juli 1816 als Grund für die seit 1810 aufhörende Teilnahme an der Literaturzeitung anführt, dass eigentlich die wilden Kriegszeiten dieselbe unterbrochen hätten, so beweist schon das Wörtchen 'eigentlich', dass er hier nicht den eigentlichen Grund nennt, denn seine Thätigkeit setzte er fort, nur nicht in der A. L. Z.

zösischem Text. 1808 u. 1810 in gr. Fol. Unterz. W. K. F.

Der Verfasser der Recension ist zweifelhaft, doch ist es nach dem Vorstehenden nicht wahrscheinlich, dass Goethe sich noch mit weiteren Beiträgen beteiligte.

Ebenda. Dresden, in der waltherschen Hofbuchhandlung: *Die Malerey der Griechen,* oder *Entstehung, Fortschritte, Vollendung und Verfall der Malerey.* Ein Versuch von *Johann Jakob Grund,* Prof. an der Malerakademie zu Florenz. Erster Theil 1810. Zweyter Theil 1811. Beide zusammen in fortlaufender Seitenzahl XVI u. 784 S. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Dortmund, b. den Gebrüdern Mallinckrodt: *Der Dom in Cöln.* 1810. 1ster Heft mit 2 Kupfern vom Professor *Thelot* und X S. Beschreibung. Fol. Unterz. W. K. F.

Verf. nicht bestimmt zu ermitteln, wahrscheinlich Meyer. Vgl. Journal des Luxus u. d. M. 1810.

Ebenda. Dresden, b. Arnold: *Anleitung, den menschlichen Körper, besonders aber den weiblichen, nach seinen verschiedenen Abweichungen nach Grundsätzen zu kleiden und zu verschönern.* Ein Handbuch u. s. w., von *J. S. Bernhardt,* Damenschneider. Erster Theil. 1810. 112 S. u. 19 Kpftfln. Zweyter Theil. 1811. 120 S. 3 Tab. u. 6 Kupfertafeln. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Berlin u. Leipzig, b. Salfeld: *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleyen und Mode.* Zweyter Jahrgang. 1811. Januar bis Julius. Je 4 Bogen Text, zusamm. 21 Kpftfln. Unterz. —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1810. Nr. 300.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Voss: *Wasch-, Bleich-, Platt- und Näh-Buch,* oder Anleitung zum Zeichnen und Numeriren der feinen Wäsche nach der englischen Manier, von *Joh. Friedrich Netto.* 1811. 7 Kpftfln. 4 S. Text. Kl. Quer-Fol. Unterz. —y—H.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Vieh-Studien nach der Natur, als Übungsblätter für Thierzeichner,* von *C. G. E. Dietrich,* berühmtem vormaligem Hofmaler. Auf Stein von *Chr. Otto.* 1stes Heft. 12 Blätter. Quer-Fol. Unterz. W. K. F.

Sicher von Meyer.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Voss: *Original-Desseins für die neue Stickerey in Pettinets, Filoche und Spitzengrund* u. s. w., von *Joh. Friedrich Netto.* 1811. Gross-Quer-8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Voss: *Die neueste Kunst-Stickerey mit Original-Desseins nach dem jetzigen Geschmack,* von *J. F. Netto.* 1811. 6 Kpftfln. u. 8 S. Text. gr. 4. Unterz. —y—H.

Hackerts Kunstcharakter. in: Goethes *Philipp Hackert.* Tübingen (Goethes Werke 32, 174—178).

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* u. *J. Schulze.* Vierter Band. Dresden.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Almanach aus Rom von *F. Sickler und C. Reinhart.* Zweit. Jahrg. 1811. S. 15—21. Unterz. H. Meyer.

Kostume auf dem Königl. National-Theater zu Berlin. Ein und zwanzigster Heft. S. 94—95. Unterz. M.

Weimarische Kunstausstellung 1811. S. 699—702. Unterz. D. Direct. d. Herzogl. fr. Zeich.-Instit.

Salomon Gessner's Gouache-Gemälde von W. Kolbe radirt. Sechster und letzter Heft. S. 702—704. Unterz. M.

1812

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Nr. 67, den 2. April. Leipzig, b. Voss: *Gallerie häuslicher Denkmale. In XII Kunstblättern.* Zur geschmackvollen und zweckmässigen Verzierung der Wände eines Wohnzimmers oder Cabinets. Unterz. W. K. F.

Stil echt Meyers. Vgl. auch die Anzeige dieses Werkes im Journal d. Luxus u. d. M. 1812 S. 311—312, welche zwar nicht unterzeichnet ist, aber doch ganz an Meyer erinnert.

Nr. 120, den 16. Juni. Unter dem Strich. Berlin, auf Kosten des Vfs.: *Spiele zur Übung des Augenmasses und der Auffassung der Grundlinien, als Vorübung für den Unterricht im Zeichnen,* von *August Henke,* Zeichenlehrer in Berlin. 1811. 60 S. Text, nebst einer Kupfertafal. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 141, den 16. Juli. Dresden, auf Kosten d. Vfs. u. Leipzig, b. Gleditsch in Comm.: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* u. s. w. 1811. Des dritten Bandes 1 stes, 2 tes, 3 tes und 4 tes Heft u. s. w. Unterz. W. K. F.

Meyer, vgl. Jen. A. L. Z. 1811, Nr. 117. 1806, Nr. 240. 1804, Nr. 18.

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* und *J. Schulze.* Fünfter Band. Dresden.

Vgl. Briefe an C. A. Böttiger, Literar. Zustände u. Zeitgen. 2, 302.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen. S. 113 bis 121. Ohne Zeichen. Datum: Weimar am 2. Januar 1812.

Meyers Feder ist hier trotz der fehlenden Unterzeichnung unverkennbar. Es wird namentlich S. 118 dem Maler Friedrich nahegelegt, über die Lehre von Gegenständen weiter nachzudenken.

Villa des Hadrians in Oel gemalt von *M. von Rhoden* aus Cassel. S. 243—44. Ohne Zeichen.

Eine Art Nachtrag zu dem vorstehenden Bericht. Auch hier ist an Meyers Autorschaft kaum zu zweifeln.

Gallerie häuslicher Denkmale. S. 311—312. Ohne Zeichen.

Vgl. J. A. L. Z. 1812, Nr. 67.

Kunst-Miscellen. S. 592—595. Ohne Zeichen.

Der kleine Aufsatz, ganz in Meyers Art und Ausdrucksweise gehalten, erwähnt Longhis Thätigkeit als Kupferstecher und

seinen 1820 vollendeten Stich nach Rafaels Vermählung der Jungfrau. (S. u. 1820.)

Weimarische Kunst-Ausstellung vom Jahre 1812. S. 667—669. Unterz. D. Direct. d. Herzogl. fr. Zeichen-Instituts.

1813

Über die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar von *Heinrich Meyer.* Weimar, im Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs. Fol. Titelblatt, 6 Seiten Text, 2 Tafeln.

Eine Recension des Werkes von C. Bertuch steht im Journal des Luxus u. d. M. 1813, S. 610—615. Vgl. Bertuch an Böttiger, den 8. August 1813 (ungedr.): 'Die interessante Abhandlung von H. Meyer über Luc. Cranach und sein Altargemälde in hiesiger Stadtkirche ist in Folio mit 2 Kupfertafeln fertig, und Sie sollen sie mit erster Gelegenheit erhalten. Möchten doch noch mehrere Hauptbilder der deutschen Schule so tief und gründlich beurtheilt werden'. (Mitgeteilt von H. Dr. B. Seuffert.)

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Dieser Jahrgang enthält nur einige Recensionen, die mit W. K. F. unterzeichnet sind; solche mit der Signatur —y—H. finden sich in diesem und den folgenden Jahrgängen überhaupt nicht mehr. Darüber, dass Meyer die sämtlichen nachstehend verzeichneten Recensionen dieses Jahrgangs geschrieben, lassen Gegenstände und Stil keinen Zweifel aufkommen.

Januar. Sp. 133—136. Dorpat u. Leipzig, in Commission b. Kummer: *Auszüge aus den Tagebüchern und Papieren eines Reisenden,* von *D. Carl Morgenstern,* russisch kaiserl. Hofrath u. Professor an der Universität zu Dorpat. Ersten Bandes erstes Heft. *Neapel.* Zweytes Heft. *Florenz.* 1812. Zusammen 520 S. 8.

Die Recension giebt eine kurze Inhaltsübersicht.

Mai. Sp. 289—298. Paris, b. Didot d. ält.: *Peintures de Vases antiques vulgairement appellés étrusques,* etc. *Accompagnées d'explication par A. L. Millin*

Publiées par M. Dubois Maisonneuve. Tom. I. 1808. LXXII Kpf. u. 124 S. Text. Tom. II. 1810. LXXVIII Kpf. u. 146 S. Text. gr. Fol.

Die Rec. ist nicht sehr günstig. Namentlich werden die 'Freyheiten' getadelt, die sich der Zeichner Clener 'gegen die Originalvasengemälde erlaubt'.

Juni. Sp. 423 f. Unter dem Strich. Hamburg, b. Perthes: *Über die antike Gruppe Castor und Pollux, oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken,* von *Karl Friedrich Rumohr.* 1812. 32 S. 4.

Rec. hält die Arbeit für ganz verfehlt, namentlich, dass die eine Figur wegen ihrer 'keineswegs löblichen Proportionen' der Zeit Hadrians zugewiesen wird, tadelt Meyer und verweist den Vf. auf das Programm der Jen. A. L. Z. 1808.

November. Sp. 295 f. Unter dem Strich. München, in Comm. d. Lindauerschen Buchh.: *Versuch über die Zergliederungskunde für die Zöglinge und Liebhaber der bildenden Künste,* von *Johann Christian von Mannlich.* 1812. 9 S. Text u. 8 Kpf. in gr. Fol.

Wird gelobt.

Ergänzungsblätter Bd. 2. Sp. 69—79. 1] München und Landshut, b. Krüll: *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur.* Eine Rede u. s. w. von *F. W. J. Schelling.* 1807. 65 S. gr. 8. 2] München: *Constitution der königl. Akademie der bildenden Künste.* 1808. 4.

In ersterer Rec. werden, da sich ein Auszug vom Ganzen schwerlich geben lasse, 'einige vorzügliche Stellen' ausgehoben, um 'die Leser ahnden zu lassen, was sie überhaupt davon erwarten dürfen'. Zum Schluss wird dem Vf. auch ein kleiner Treff gegeben, indem ihm Gelegenheit gewünscht wird, seine Anschauung von Werken alter und neuer Kunst erweitern zu können. Die zweite Recension bespricht die Einrichtung der Münchener Kunstakademie in lobender Weise.

In: **Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst.** Hg. v. C. Bertuch:

Die Kais. Gallerie zu Florenz in gestochenen Umrissen. S. 49—52. Ohne Zeichen.

Der scharfe Tadel des Textes, wie das Lob der Kupfertafeln sind ganz in Meyers Art gehalten. Doch ist seine Autorschaft nicht mit voller Sicherheit nachzuweisen.

Voyage pittoresque du Nord de l'Italie des Kön. Dän. Cammerherrn Neergaard. S. 423 f. Unterz. M. Datum: W. d. 2. Mai 1813.

An Meyers Autorschaft ist kaum zu zweifeln. Dagegen kann die Besprechung der Fortsetzung des Werks, die mit der Anzeige mehrerer Kupferwerke, welche in Paris erschienen, zusammengenommen ist und das Datum: Paris im August 1813 trägt, trotz des Zeichens M. nicht wohl von Meyer sein; denn dass dieser im Sommer 1813 Paris besucht hätte, ist sonst nicht bekannt. Entweder ist also die Unterzeichnung irrig, oder muss sie anders ergänzt werden.

Kleine Kunst-Miscellen. S. 620—622. Ohne Zeichen.

Trägt ganz Meyers Gepräge. Vgl. den vorigen Jahrgang des Journals.

1814

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Nr. 235, December. Sp. 441—447. *Neue Kupferstiche aus Rom.* Unterz. W. K. F.

A. Blätter nach Statuen in Marmor, Gipsmodellen und gezeichneten Entwürfen des berühmten Bildhauers Antonio Canova. .(Im Ganzen 23 Blatt.) B. Die mit Arabesken gezierten Pilaster in den Loggen, und einige von den Wandgemälden Rafaels in den Stanzen. C. Landschaften, nach den beiden Poussins, von Gmelin gestochen. Unbestreitbar von Meyer.

In: **Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst:**

Bemerkungen auf einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1813 und 1814. Erster Brief S. 596—604. Zweiter Brief 654—659. Ersterer unterz. M.

Die verheissene Fortsetzung ist nicht erfolgt. Die 'Bemerkungen' sind die weitere Ausführung eines langen Briefes an C. A. Böttiger vom 19. Juni 1814, veröffentlicht in: Literarische Zustände und Zeitgenossen Bd. 2 S. 302—306, und enthalten interessante Schilderungen.

1815

Seit Goethe sich mit dem Plane trug die Italienische Reise als Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit zu bearbeiten, ein Beginnen, das in seiner Art zugleich als weiterer Beitrag zu dem ursprünglich in Gemeinschaft mit Meyer beabsichtigten Werk über Italien, bezw. als Ersatz dafür betrachtet werden kann, fand er auch hiebei an Meyer sowohl eine wesentliche Stütze seines Gedächtnisses, als auch einen unentbehrlichen Mitarbeiter. So schreibt er an Eichstädt am 29. Januar 1815: 'Ich rette mich in eine Epoche, von der mir die entschiedensten Documente übrig sind: Tagebücher, Briefe, kleine Aufsätze, unendliche Skizzen von mir und Andern, und zu diesem allen die Gegenwart und Theilnahme eines vortrefflichen Reise- und Lebensgefährten, des Hofrath Meyers.' Und an Zelter um dieselbe Zeit: 'Ich habe glücklicherweise noch Tagebücher, Briefe, Bemerkungen und allerley Papiere daher, so dass ich zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Mährchen schreiben kann. Hierzu hilft mir denn höchlich Meyer's Theilnahme, da dieser mich ankommen und abreisen gesehen, auch die ganze Zeit, die ich in Neapel und Sicilien zubrachte, in Rom blieb. Hätte ich diese Papiere und diesen Freund nicht, so dürft' ich diese Arbeit gar nicht unternehmen.' (Briefw. 2, 181 f.) Unter den Beiträgen Meyers ist mit namentlicher Angabe der Aufsatz:

> *Vortheile der Fackelbeleuchtung* in: Goethes Werke 24, 441—443.

in die Italienische Reise aufgenommen, und zwar in den zweiten römischen Aufenthalt (November, Bericht). Aus dem Zusammenhang geht hervor, dass dieser Aufsatz schon, ehe Goethe an die Bearbeitung ging, sich unter seinen Papieren befand. Aus den Einleitungsworten Meyers selbst, die jedenfalls erst geschrieben wurden, als er den Aufsatz Goethe zur Verfügung stellte, lässt sich über die

Abfassungszeit desselben nichts entnehmen. Ohne Zweifel hat ihn Meyer schon in Italien niedergeschrieben.

Andere Anzeichen seiner Teilnahme an Goethes Werk weist L. Geiger nach in Goethe-Jahrb. 5, 307 f.; sie beziehen sich sämtlich auf den zweiten römischen Aufenthalt. Auf Anfrage Goethes vom 20. August 1829 erteilte Meyer sofort die gewünschte Auskunft. Die Anfrage lautete: '1. Wie hiess der Palast in Neapel, in dessen Hof die Statue stand, die uns nachher angeboten wurde? es war auch daselbst ein colossaler Pferdekopf aus Bronze zu sehen. 2. In welchen Zimmern und in welcher Gesellschaft steht sie jetzt im Vatikan? 3. In welche Epoche des Alterthums kann man sie wahrscheinlich rechnen?' Daraus ergeben sich die Beiträge Meyers in dem betr. Passus der Ital. Reise: Bericht aus Rom, April 1788 von selbst. Sie stehen in den Werken 24, 505 unten und 508 erster Abschnitt. Goethe dankte ihm am folgenden Tage mit den Worten: 'Nachdem ich, mein Werthester, Ihre Beiträge in mein Concept eingeschaltet, schick' ich nunmehr das Ganze mit der Bitte, es durchzusehn. Sie erinnern sich solcher Dinge genauer als ich und finden wohl noch irgend einen bedeutenden Zug, der das Ganze noch mehr characterisirt und bedeutender macht. Leider musste ich die erste Hälfte dieses Bandes abschicken, ohne über Einiges gleicherweise Ihres Rathes geniessen zu können.' Vom 21. u. 22. August 1829 werden gleichfalls zwei Briefe Goethes an Meyer mit Anfragen bezw. Bitten um Berichtigung mitgeteilt, die sich auf das 'Raphaelische Bild auf der Akademie St. Luka', auf die 'Erzählung von einem Römisch-Falkischen Institut' (= Waisenhaus), die 'Erwähnung der Wallfahrten zu den sieben Hauptkirchen', von denen drei Goethe noch fehlen, und auf 'die Largition in Villa Massimi' richten. Letztere drei Punkte sind in dem Bericht vom März 1788 behandelt, Werke 24, 487. Die Verwandlung von 'Massimi' in 'Mattei' ist nach Geiger wohl eine der Berichtigungen Meyers. Die Beschreibung

des Bilds von Rafael auf der Akademie von St. Luka, von dem Goethe 'kaum eine Spur im Gedächtniss hatte'. — also ein Beitrag Meyers, steht im Bericht vom April 1788 (Werke 24, 505). Auch in der Korrespondenz vom 8. März 1788 erwähnt Goethe das Bild, aber ganz kurz.

In demselben Jahre muss auch Meyers Geschichte der bildenden Künste bereits ziemlich fortgeschritten gewesen sein, s. Goethes Brief an Zelter vom Mai 1815 (Briefwechsel 2, 182) und unten 1824. Goethe äussert sich hier sehr lobend über dieses Werk, sowie über die Arbeit Meyers an den Werken Winckelmanns, von denen in diesem Jahre der sechste Band erschien:

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* u. *J. Schulze.* Sechster Band mit 8 Kupfern. Dresden (Vorrede datirt: Weimar und Hanau, 22. März 1815).

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Ergänzungsblätter Bd. 2. Nr. 78 und 79. Göttingen, b. Röwer: *Geschichte der zeichnenden Künste, von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten,* von *J. D. Fiorillo. Zweyter Band,* die Geschichte der venetianischen, lombardischen und der übrigen italiänischen Schulen enthaltend. 1801. XVI und 946 S. *Dritter Band,* die Geschichte der Malerey in Frankreich enthaltend. 1805. 634 S. *Vierter Band,* die Geschichte der Malerey in Spanien enthaltend. 1806. X u. 470 S. *Fünfter Band,* die Geschichte der Malerey in Grossbritannien enthaltend. 1808 und 910 S. 8. Unterzeichnet W. K. F.

Sprächen nicht schon Gegenstand und Behandlungsweise für Meyer als Verfasser, so würde seine Autorschaft zur unzweifelhaften Gewissheit werden durch die genauen Angaben, die er über römische Kunstverhältnisse zu machen weiss Sp. 245 f. Die einleitenden Worte erbringen zugleich den Beweis, dass die Kritik des ersten Bandes in der (alten Jenaischen) A. L. Z. 1799 Nr. 2 und 3 gleichfalls von Meyer ist; s. o.

Nr. 209, November. Hannover, b. d. Brüdern Hahn: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland*

und den vereinigten Niederlanden, von *J. D. Fiorillo.* Erster Band. 1815. XIV u. 503 S. 8. Unterz. W.K.F.

Dieses Werk schliesst sich dem vorstehend besprochenen als eine Art Fortsetzung an. Recensent weist auf seine vorstehende und die Besprechung des ersten Bandes des ganzen Werks hin und ist zweifellos Meyer. Man erkennt ihn im Einzelnen an den genauen Angaben über den Dom zu Zürich. Auch über das Ulmer Münster, das er bei seiner Reise in die Schweiz 1813 (s. Brief an Böttiger vom 19. Juni 1814[1]) und Journal für Luxus u. s. w. 1814) besuchte, weiss er genauen Bescheid. Endlich verrät ihn seine Stellung zur altdeutschen Malerei S. 237; das Lob der Anbetung der Könige aus der Kölner Malerschule, welche Verfasser der Rafaelischen Madonna in Dresden an die Seite setzt, wird von ihm natürlich sehr übertrieben gefunden.

Ebenda. Unter dem Strich. Ohne Angabe des Druckorts: *Über die dresdner Antikengallerie:* ein Vortrag gehalten im Vorsaale derselben den 31. August 1814 von *C. A. Böttiger* u. s. w. Mit einer Titelvignette. 23 S. 4. Unterz. W. K. F.

Die Wärme, mit der dieser Vortrag gelobt wird, spricht besonders für Meyer.

1817

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* und *J. Schulze.* Siebenter Band. Dresden. (Vorrede datiert: Weimar und Koblenz, den 29. Dec. 1816.)

Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland, nach der zweiten englischen Ausgabe bearbeitet. Mit einer Vorrede von C. A. Böttiger und *Bemerkungen der Weimarischen Kunstfreunde.* Nebst einem Kupfer. Leipzig und Altenburg, F. A. Brockhaus. 8.

Dass unter den Weimarischen Kunstfreunden hier nur Meyer allein verstanden ist, ergiebt sich aus Goethes Brief an ihn, vom 23. März 1817, wo er ihn um Zusendung des Heftes bittet, in welchem er seine Gedanken über die Denkschrift geäussert

[1]) In dem genannten Brief schreibt er an Böttiger: 'Ob zu Ulm Kunstmerkwürdigkeiten vorhanden sind, ist mir unbekannt; ich habe blos die in ihrer Art sehr hübsche gothische Domkirche gesehen und ein paar Gemählde der alten deutschen Schule auf den Altären derselben'. Von Zürich sagt er u. a.: 'Die Hauptkirche ist ein merkwürdiges Denkmal der Baukunst aus Karl des Grossen Zeit (?)'.

habe. S. darüber Tag- und Jahreshefte 1817, Abs. 937. Der 'Nachträge der W. K. F.' sind es im ganzen vier: 1) zu Hamiltons Denkschrift. S. 62—67; 2) zu den zwei Briefen des Herrn Benjamin West an Lord Elgin. S. 67—70; 3) zu Millin's Beschreibung eines Basreliefs vom Parthenon. S. 71—72; 4) zu Visconti's Schreiben an einen Engländer. S. 72—76. Von besonderem Interesse sind die Bemerkungen zu den zwei Briefen des Malers B. West, indem sie am besten den Vorwurf widerlegen, der den W. K. F. so häufig gemacht wurde, dass sie die Gesetze der Plastik auf die Malerei übertragen. Meyers Aeusserung über diesen Punkt ist zu wichtig, als dass wir sie beiseite lassen könnten. Sie lautet [S. 69]: 'Das Uebersetzen plastischer Werke in Mahlerey ist wegen der Verschiedenheit beider Kunstzweige gewiss eine der allermisslichsten Unternehmungen, denn der Bildhauer wählt sich andere Gegenstände zum Bearbeiten als der Mahler, und wenn beide den gleichen Vorwurf auszuführen haben, so denken sie sich doch denselben nach den verschiedenen Zwecken ihrer Kunst auf verschiedene Weise. Ist der Mahler, der sich vorsetzt, plastische Arbeiten zu benutzen, ein blosser Plünderer und copirt ohne weiteres Basrelief-Figuren oder Statuen in seine Werke hinein, so wird er, je ernstlicher er es meint, desto grössere Schwierigkeit finden, dem Steifen, Steinernen zu entgehen, und, je vollkommnere antike Modelle er vor sich hat, desto kläglicher werden die eignen Zuthaten abstechen. Herr West beruft sich wegen seines Verfahrens auf das Beispiel Rafaels und der berühmtesten italiänischen Meister, allein vom Rafael ist uns wenigstens kein aus antiken Bruchstücken von Statuen und erhobenen Werken zusammengeflicktes Bild erinnerlich, und bemerkt man zuweilen, dass er an die oder jene Antike gedacht, so hat er solche mehr dem Geist als der Form nach sich zugeeignet, und erscheint weniger der Nachahmer als Kunst- und Geistesverwandter der Alten. Andrea del Sarto nahm in der Aufopferung Isaac's einigermassen den Laokoon und den ältern Sohn desselben zum Muster, aber wir besitzen unstreitig manches erfreulichere Gemälde von ihm. Domenichino pflegte in Figuren alter Män- [70] ner die Formen des Laokoon nachzuahmen, hat aber unendliche Vorsicht gebraucht, das Statuenhafte zu vermeiden. In unsern Tagen ist Mengs der berühmteste Mahler gewesen, der in seine Werke Formen der antiken Marmore mit grosser Sorgfalt übertrug, und man kann an seinem Beispiel sowohl das Gute als das Nachtheilige, was aus solchem Verfahren entsteht, bemerken. Wo es ihm recht glückte, wie z. B. in den Genien des Manuscripten-Zimmers der vaticanischen Bibliothek, da ist er, die

unbedeutenden Köpfe ausgenommen, bewundernswürdig; wo es ihm missgeglückt, wie z. B. im Gemälde von der Befreiung der Andromeda durch den Perseus und in einigen Theilen des grossen Altarblatts zu Dresden, fast unerträglich. Doch Herr West scheint es bei seiner Verarbeitung der Bruchstücke alter griechischer Bildwerke zu Gemälden weit minder ernstlich gemeint zu haben, als etwa Mengs, und sich hauptsächlich nur die Erfindung der einzelnen Figuren und Gruppen haben ersparen [zu] wollen. Dieses dünkt uns gar keine löbliche Kunstart, ein äusserst böses Exempel, so er den Kunstjüngern in England gegeben. Wir haben die Anmassung gar nicht, zu glauben, dass diese unsere Bemerkungen dort überm Meere je bekannt oder gelesen werden, und also wäre der nächste Rath gewesen, zu dem, was Hr. West gemahlt oder geschrieben, stille zu schweigen; aber unsere werthen deutschen Künstler, schätzbare Freunde und Genossen, empfänglich, wie die ganze Nation, für alles Ausländische, könnten sich leicht von Herrn West bethören lassen, seine bequeme, aller wahren Kunst den Tod dräuende, Weise nachzuahmen.' Eines Kommentars bedürfen diese Worte nicht. Wenn ein Altheidnischgesinnter, ein Kunstkritiker, dem man so gern einseitige Bevorzugung des hellenischen Kunstideals zum Vorwurf macht, so sprechen kann und namentlich über Mengs so urteilt, so beweist das zur Genüge einen sehr vorurteilsfreien Standpunkt und eine Anschauungsweise, die sich der Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerkunst sehr wohl bewusst ist.

Mit diesem Jahre beginnt auch Meyers Mitwirkung an Goethes 1816 neu gegründeter eigener Zeitschrift: Über Kunst und Alterthum. Zunächst trug der Titel der Zeitschrift noch den Beisatz: 'in den Rhein und Mayn Gegenden', aber gleich im zweiten Hefte 1817 finden wir einen Beitrag von Meyer, der von ganz allgemeiner Bedeutung ist; schon im Gesamttitel für den ersten Band liess daher Goethe jenen Beisatz weg. Es ist wohl zu bemerken, dass Goethe auf dem Titel sich nicht als Herausgeber, sondern als Verfasser nennt. Der erste nicht von ihm selbst herrührende Aufsatz, im zweiten Heft S. 5—62, ist daher mit einer Chiffre versehen, welche offenbar besagen soll, dass ein anderer als Goethe den Aufsatz verfasst hat. Es ist die Chiffre W. K. F., welche also hier und überall, wo sie in Kunst und Alterthum vorkommt — es ist dies überhaupt selten —

gerade Goethe ausschliesst, und nur Meyer bezeichnet; so z. B. unter III 1, 120—182: Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien, wo über Meyers Autorschaft gar kein Zweifel obwaltet, und welche Goethe selbst in den Tag- u. Jahresheften 1821, Abs. 1096: einen 'Aufsatz des Weimarischen Kunstfreundes für Berlin, Kunstschulen und Akademien betreffend' nennt. In der Regel aber tragen Meyers Beiträge in Kunst und Alterthum gar kein besonderes Zeichen. Wir wissen nur, dass in dieser Zeitschrift die litterarisch-poëtisch-ethische Abteilung von Goethe, die künstlerische in der Regel, doch nicht ausschliesslich, von Meyer mit Beiträgen versehen wurde. Aber auch was Meyer beisteuerte, war in Goethes Sinne gehalten, Anzeigen und Recensionen gewöhnlich erst nach vorgängiger Besprechung mit Goethe verfasst und von diesem einer redaktionellen Durchsicht unterzogen, zuweilen durch andere Ordnung und Einfügung von vermittelnden Übergängen zu grösseren Gruppen zusammengefasst. Die Stileigentümlichkeiten Meyers sind noch dieselben wie in seinen früheren Arbeiten, so dass auch in Kunst und Alterthum die Anhaltspunkte für Bestimmung von Meyers und Goethes geistigem Eigentum im wesentlichen dieselben sind.

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Neu-deutsche religios-patriotische Kunst I 2, 5—62. Unterz. W. K. F. Neudr. Nr. 7.

Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche u. s. w. I 2, 133—162. Neudr. Nr. 7.

Warum dieser Aufsatz in die Sammlung aufgenommen wurde, haben wir schon oben genügend begründet. Die Anmerkungen enthalten teils kurze Nachrichten über die Lebenszeit der zahlreichen in dem Aufsatz erwähnten Künstler, die man heutzutage zwar in jedem Künstler- und Konversationslexikon finden kann, die wir aber doch neu abzudrucken, bez. zu ergänzen für notwendig gehalten haben, da sie manches Eigenartige über die betreffenden Künstler enthalten, teils 'Originalbelege', welche 'wörtlich jene Maximen in sich fassen sollen, welche mit einer theils zeitgemässen, theils zufälligen Kunst-

richtung zusammentreffend und vorgefasste Neigungen begünstigend, eine so grosse Wirkung gethan haben, dass bis auf den heutigen Tag, alles was kunstgemäss vernünftig ausgesprochen werden kann, wenig Eingang findet.'

Aus verschiedenen Fächern Bemerkenswerthes I 2, 163—216.

a) Kupferstiche S. 165—178. Unzweifelhaft von Meyer. 1) Über F. Müllers Stich der Madonna von S. Sisto. 2) Drei Stiche von F. Gmelin. 3) Der Morgen, nach Klengel gestochen von Darnstedt. 4) Angebliches Rafaelbildniss in München, gest. von C. Barth. — b) Gemälde. 1) S. 178—180. Beschreibung des dem zweiten Heft beigegebenen Bildes des hl. Rochus in der Capelle über Bingen, gestiftet im Jahr 1814. Obwohl sich diese Beschreibung in Goethes Werken nicht findet, scheint sie doch nach dem Stil von Goethe herzurühren. 2) S. 181—182. Blumengemälde von J. Steiner. Hier scheint Goethe die einleitenden Worte, Meyer die Beurteilung geschrieben zu haben. — c) Geschnittener Stein. S. 182 f. Wahrscheinlich von Meyer. — d) Alt-Deutsche Baukunst. S. 184 —216. Von Boisserée und Goethe, s. Werke 28, 363 ff.

Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: die redenden Thiere I 3, 70—80.

Der Abschnitt über Paul Potter S. 78 f. ist nach Geiger Goethe-Jahrb. 5, 301 von Meyer.

In: **Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode**:

Ueber die Bronze-Pferde von Venedig S. 25—38. Ohne Zeichen.

Ein direkter Beweis, dass Meyer Verfasser dieses Aufsatzes sei, liegt nicht vor. Aus dem Stil lässt sich nichts schliessen. Im Allgemeinen könnte man den Aufsatz wohl für eine Studie Meyers zu seiner Kunstgeschichte halten, da die eine der hier besprochenen Schriften, die von A. Mustoxidi, auch in der Kunstgeschichte 2, 121 citiert wird, und die Resultate von dessen Untersuchung von Meyer acceptiert sind. Da die Besprechung eines der venetianischen Pferdeköpfe in Kunst und Alterthum II 2, 88 ff. nachweislich von Goethe ist, der sich zuvor mit Meyer darüber eingehend unterredet hatte (s. u. 1820), so ergiebt sich hieraus jedenfalls so viel, dass Meyer mit dem Gegenstand schon näher bekannt war. Die Möglichkeit ist also nicht ausgeschlossen, dass er der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes ist.

1818

In: Über Kunst und Alterthum:

1] *Das Eleusische Fest.* Schillers Dichtung bildlich dargestellt von *J. M. Wagner,* gest. von *F. Ruscheweyh.* — 2] *Der Rheinlauf* von *G. Primavesi* II 1, 162—172.

Bei diesen beiden Besprechungen lässt sich zwar der Verfasser nicht nachweisen; subjektivem Eindrucke nach sind sie aber von Meyer. Vgl. J. A. L. Z. 1808, Nr. 94.

Graf Tolstoy II 1, 177—181.

Goethe erwähnt die Reliefmedaillons von Graf Tolstoy in den Tag- und Jahresheften 1818, Abs. 978. W. v. Biedermann scheint nach dieser Äusserung Goethe für den Verfasser der Beschreibung derselben in unserer Stelle zu halten. Die Art der Beurteilung aber scheint eher auf Meyer hinzudeuten; die Fortsetzung der Serie wird in Kunst u. Alterth. II 3, 187 besprochen, und diese Besprechung kann kaum von einem andern als von Goethe verfasst sein. Wenn aber vorliegende Beschreibung von Goethe ist, so haben sich jedenfalls die Freunde in die Arbeit so geteilt, dass Goethe den beschreibenden, Meyer den beurteilenden Teil besorgte, und Goethe das Ganze zusammenarbeitete.

(*Ausgrabungen* II 1, 182—192.)

Jedenfalls vorwiegend von Goethe. Der Stil und namentlich auch in den letzten Partieen das Vorwiegen des naturwissenschaftlichen Interesses deutet auf ihn. Die Nachrichten über Velleja scheinen von Meyer zu sein, s. folg. Bd.

In: Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode:

Kunst. Anzeige einer *Galleria teatrale* von Giovanni Ricordi in Mailand S. 612—613. Unterz. M.

1820

In: Über Kunst und Alterthum:

Mannigfaltige Kunstanzeigen und Urtheile II 2, 5—98.

1) Rossini, neuste Ausgrabungen in Rom. 2) Velejas Alterthümer durch Antolini. 3) Weibliches Bildniss, nach Raphael. Angeblich die Fornarina, in der Tribuna der florentinischen Gallerie. Treffende Bemerkungen über das Original und den Stich. 4) Maria mit dem Kinde, nach Raphael. 5) Charitas, nach Corregio von Grandi. 6) Spanische Gemälde, nach Raphael. Die Fortsetzung des hier besprochenen Rafael-Werks wird

in Kunst u. Alterth. II 3, 154—158 erwähnt. Der Titel lautet: Suite d'études calquées et dessinées d'après Cinq Tableaux de Rafael accompagnées de Gravures de ces Tableaux, et de notices historiques et critiques composées par M. F. B. Emeric David, membre de l'institut de France. Die beiden Besprechungen sind reich an feinen Bemerkungen, die sich jedoch mehr auf die Reproduktion, als auf die Originale beziehen. 7) Französische Kupfer zu einer neuen Prachtausgabe von Camoen's Lusiade. Dirigirt von Gerard. 8) Landschaften von Thienon. Französischer Steindruck. 9) Des Grafen von Forbin Reise nach der Levante. 10) Kupfer zu Zwingli's Lebensbeschreibung. 11) Medaillen zu dessen Andenken. 12) Mailänder Schaumünzen. 13) Pariser Schaumünze auf Luthern. 14) Schaumünze auf Blücher. 15) Neues Taschenbuch, Nürnberg. 16) Ansichten von Frankfurt und der Umgegend. Text von Anton Kirchner. 17) Ansichten von Berlin und der Umgegend. 18) Scenen aus Goethes Jugend-Jahren, nach Anleitung von Dichtung und Wahrheit. Von den Gebrüdern Henschel. 19) Ifflands Darstellungen. Von denselben[1]). 20) Cölner Domriss durch Moller. 21) Friedrich Barbarossas Pallast zu Gelnhausen von Hundeshagen. 22) Deutsche Alterthümer um Wiesbaden von Dorow. 23) Deutsche Alterthümer um Braunfels von Schaum. 24) Vergleichung zweier antiken Pferdeköpfe. Diese Stücke rühren bis auf das letzte sämtlich von Meyer her. Doch hat L. Geiger (Goethe-Jahrb. 5, 299 ff.) gezeigt, welchen Anteil Goethe daran hat. In den Briefen vom Herbst 1819 spreche dieser von denselben mehrfach mit grosser Anerkennung. Vom 1. Oktober teilt Geiger einen Brief Goethes mit, worin dieser Meyer auffordert Folgendes nach Jena mitzubringen: '1. Ihre kurzen Kunstnachrichten wünschte herüber. Wir können das Mst. gleich zum Druck befördern, indem wir das 5. Heft (= II 2) damit anfingen. 2. Haben Sie vielleicht schon die Scenen aus meinem Leben und Ifflands Darstellungen berührt? Sie verdienten wohl ein freundlich Wort. 3. Die Pariser Medaille Luthers. Blücher . . . (das folgende Wort unleserlich). 4. Die Pferdeköpfe wünschte auch zu besprechen, obgleich Renner[2]) auswärts ist'. Meyer kam, und Goethe schrieb ihm am 5. Oktober wieder: 'Mit vielem Dank; mein

---

[1]) In der Übersicht S. 8 sind diese beiden Nummern irrtümlich vertauscht. In unserem Text ist die richtige Ordnung nach S. 73 f. hergestellt.

[2]) Zu Renner setzt Geiger ein Fragezeichen. Der Mann ist aber hier ganz an seinem Platze; es ist der Professor an der Veterinärschule zu Jena, dem Goethe zuweilen die Ankunft einzelner Stücke für die zur Tierarznei-

trefflichster Freund, für Ihren neulichen Besuch, vermelde im Gefolge unserer Abrede, dass ich die kleinen Kunstnotizen und Urtheile nochmals durchgesehen und probat gefunden habe; ich könnte, weil sie schon zahlreich sind, ihnen sogar durch eine gewisse Stellung Bezug auf einander und Folge geben. Was Sie mir sagen, wird eingeschaltet und dann soll der Druck sogleich beginnen. Um eins habe ich noch bitten wollen, um ein paar freundliche Worte über die Mailänder Medaillen im künstlerischen Sinn; über die Veranlassung werde ich auch das Nothwendige und Geschichtliche hinzufügen ... (ist nicht geschehen). Unsere Unterhaltung über die Pferdeköpfe schwebt mir noch immer vor; sie sollten neben den Kolossalköpfen stehen und man würde Wunder erblicken'. Mit Recht schliesst Geiger aus diesen Worten, 'dass die Anordnung der Artikel und wohl auch einige überleitende Worte von Goethe herrühren, so die Worte S. 53, welche die Betrachtung der Medaille Zwinglis an die einiger den Schweizer Reformator darstellender Kupferstiche anknüpfen, oder S. 62 die Worte, welche von den Mailänder zu den Pariser Schaumünzen überleiten'. Wenn Geiger für den letzten Artikel 'Vergleichung zweier antiken Pferdeköpfe' S. 88—98 einen bedeutenderen Anteil Goethes annehmen will, so legt sich dies schon durch den Ausdruck seines Briefs vom 1. Oktober nahe, dass er die Pferdeköpfe[1]) zu besprechen wünschte; aus dem zweiten Brief lässt sich für die Frage gar nichts ententnehmen, als dass er sich das, was Meyer über die Köpfe geäussert, wohl gemerkt hat. Der Stil des fraglichen Artikels aber scheint zwar zunächst für Meyer zu sprechen, doch ist derselbe hier derart, dass man stellenweise mehr an Goethe erinnert wird. Die Abgüsse, von denen S. 92 die Rede ist, müssen in Jena gewesen sein; dort weilte Goethe damals, dort wollte er sie trotz Renners Abwesenheit besprechen. Er bat Meyer herüber, und offenbar angesichts der Abgüsse führten die Freunde nun ihre Unterhaltung über dieselben. Der Verfasser des Artikels aber schreibt S. 92: 'Wir geniessen des Vortheils in unserer Nähe von den beyden Pferdeköpfen sehr frische Gypsabgüsse zu haben'; und S. 95 sagt er, dass sie, die Verfasser, den Kopf des venetianischen Pferdes vor Augen haben, woraus sich entnehmen lässt, dass er dies in Jena schreibt, dass also Goethe, nicht Meyer der Verfasser ist. Ein äusseres Zeichen, dass irgendwo eine andere Hand

schule gehörige Sammlung selbst anzeigte, und den er hier über die Pferdeköpfe hören möchte.

[1]) Über diese Pferdeköpfe vgl. Tag- u. Jahreshefte 1818, Abs. 978. Goethe an Meyer 28. Oktober 1817, an Renner 22. Dezember 1818. Journal für Literatur, Kunst u. s. w. 1817 S. 25, oben S. CXXXIII.

einsetzt, findet sich innerhalb dieses Artikels nicht; während sonst in solchem Fall Goethe gewöhnlich durch einen Strich diesen Umstand andeutet, z. B. Kunst und Alterth. I 2, 194 und in vorliegenden Kunstnotizen S. 77 (s. u. am Schluss dieses Abschnittes). Nach allem diesem kann ich nur Goethe für den alleinigen Verfasser des letzten Artikels halten, in der Art, dass er, in Ermanglung der Besprechung mit Professor Renner, seinen Freund Meyer über diese Köpfe vernahm, ('unsre Unterhaltung schwebt mir noch immer vor'), und dass die Termini und Epitheta, die uns in dem Aufsatz (mehr als der Satzbau) an Meyer erinnern, Reminiscenzen jener Unterhaltung mit Meyer sind. Für diese Auffassung spricht auch ein äusserer Umstand. Sämtliche 24 Nummern sind meist nur durch einen Strich von einander getrennt, die Nummer 24 aber beginnt eine neue Seite, obwohl die vorhergehende Seite kaum halb verwendet ist; dies ist in analogen Fällen z. B. S. 20, S. 42 nicht so. Offenbar wollte Goethe dadurch in seiner Art bemerklich machen, dass hier ein anderer Verfasser spreche, s. unten II 3, 138. Überdies werden in den späteren Briefen über diesen Teil von Kunst und Alterthum die Pferdeköpfe Meyer gegenüber nicht mehr erwähnt, was immerhin bei der Wichtigkeit, die Goethe ihnen beilegt, auffallend wäre, wenn er nicht selbst den Aufsatz verfasst hätte. Endlich nennt C. A. Böttiger, der bei seinen nahen Beziehungen zu Meyer den wahren Sachverhalt kennen konnte, in den Kl. Schr. 2, 165, Goethe als Verfasser und citiert zugleich noch S. 167 eine Stelle aus Goethes Morphologie II 1, 60 ff. (Werke 34, 118), wo sich dieser in ganz ähnlicher Weise über die Köpfe ausspricht wie in unserer Stelle. Meyer dagegen in seiner Kunstgeschichte 1, 285 und 2, Anm. 301 äussert sich über den Stil gar nicht. Auch in Nr. 20 'Cölner Domriss durch Moller' ist nur S. 75—77 von Meyer, der durch einen Strich getrennte Zusatz S. 78—80 von Goethe. Dies hat L. Geiger (a. a. O.) aus zwei Briefen Goethes an Meyer vom 18. und 26. Oktober 1819 erwiesen, wo Goethe schreibt: 'Den Punkt wegen des ausgemalten Domrisses habe ehrenhalber etwas erweitert, glaube aber nicht, dass ich aus dem Verantwortlichen herausgegangen bin'.

Bildende Kunst II 3, 97—190.

Iliadis Fragmenta antiquissima cum picturis etc. Editore Angelo Majo. Mediolani MDCCCXIX. Gr. Folio. S. 99—116. Von Meyer. 'Der Mailändische Codex der Ilias, obgleich aus späterer Zeit, war für die Kunstbetrachtungen von grossem Belang, indem offenbar ältere herrliche Kunstwerke darin nachgebildet und deren Andenken dadurch für uns erhalten worden': Goethe Tag- u. Jahreshefte 1820, Abs. 1018. In der Anmerkung nennt W. v. Bieder-

mann Meyer als Verfasser. II. Theater-Malerey S. 117 —131. In die Arbeit scheint sich Goethe mit Meyer geteilt zu haben, doch überwiegt Meyers Anteil. III. Transparent-Gemälde S. 132—141. W. v. Biedermann schreibt den ganzen Aufsatz Goethe zu (Werke 27, 524). Goethe selbst aber spricht sich in den Tag- und Jahresheften 1820 Abs. 1015 über die Vorführung dieser Transparent-Gemälde nicht eben lobend aus, während in unserem Aufsatz, der nicht bloss durch einen Strich S. 138, sondern auch durch die Verschiedenheit der Auffassung deutlich in zwei Abschnitte zerfällt, im ersten Abschnitt diesen transparenten Schweizerlandschaften, welche König von Schaffhausen in Weimar zeigte, vollste Anerkennung gezollt wird: dies und der Stil des ersten Abschnittes lassen hier Meyer als Verfasser erkennen. Nach dem Strich aber im zweiten Abschnitt S. 138—141, wo deutlich ein anderer Autor einsetzt, spricht unverkennbar der Verfasser der Farbenlehre. Der Strich aber kommt wieder der aus dem Stil und der Auffassung geschöpften Erkenntnis bestätigend zu Hilfe. S. 141, wo noch einmal ein durch einen Strich getrennter Absatz kommt, ist offenbar ein bei der letzten Redaktion noch gemachter Zusatz Goethes. IV. Drey singende Engel, Halbfiguren in Oelfarben gemalt von Herrn Ruhl in Cassel. S. 142—153. Von Meyer. V. Suite d'études calquées et dessinées d'après Cinq Tableaux de Rafael etc. S. 154—158 (vgl. S. CXXXIV f.). Von Meyer. VI. Ohne Überschrift S. 159 —169; auf dem Umschlag Überschrift: 'Kunstgegenstände'. Entschieden ganz von Goethe. S. 159—165 steht in Goethes Werke 28, 334—336; L. Geiger im Goethe-Jahrb. 5, 303 nimmt mit vollem Recht auch den Rest bis S. 169 für Goethe in Anspruch, wo von einer Arbeit der Diana Ghisi nach Giulio Romano die Rede ist, die statt auf Sokrates und Aspasia auf Petrus und des Hohenpriesters Magd gedeutet wird. VII. Ohne Überschrift S. 170, 'Gerne gedenken wir noch einer wenig bekannten Ansicht der Stadt Cölln am Rhein'. Schon der Eingang, und so das Ganze spricht laut für Goethe. Ebenso ist: VIII. Ohne Überschrift S. 171—172: Zwei Bilder von Hofrat Carus in Dresden, zweifellos von Goethe. IX. Ohne Überschrift, S. 173—179: Gegenden in der Aeneide, 26 bis 30 Prospecte von verschiedenen Künstlern, gestochen von W. F. Gmelin, Beigabe zu einer Prachtausgabe der Aeneis-Übersetzung von Annibal Caro, veranstaltet durch die Herzogin von Devonshire. W. von Biedermann in Goethes Werken 27, 524, Abs. 1013 spricht sich über den Verfasser dieses Aufsatzes nicht deutlich aus, scheint aber Goethe als solchen anzusehen. Nach den tadelnden

Worten, die dieser in den Tag- u. Jahresheften 1820 Abs. 1013 über das Unternehmen ausspricht, kann die lobende Besprechung der von Gmelin eingesandten neun Probedrücke unmöglich von ihm sein. Wohl aber hat Goethe den Abschnitt S. 174 von: 'Wenn man wohl thut — auf eine so erfreuliche Weise befreunden wollen' in Meyers Arbeit eingefügt. Dieser Passus enthält ganz in goethischem Tone ein sehr bedingtes Lob dieser Darstellungen, das fast wie Ironie klingt. L. Geiger hat im Goethe-Jahrb. 5, 303 einen Brief Goethes an Meyer mitgeteilt, worin derselbe am 6. Juni 1820 schreibt: 'Sie erhalten hierbei, mein lieber Freund, die zurückgelassenen Pappen, ich habe die Abschrift Ihres löblichen Aufsatzes hineingelegt. Ausser wenigen hier und da veränderten Worten, wünscht' ich, dass Sie mir einen Zusatz erlaubten, den ich an Ihr Manuscript mit rother Tinte beigeschrieben habe; diese Stelle gibt sodann einen Text, über welchen viel zu commentiren ist.' L. Geiger bezieht, wenn ich recht verstehe, diesen Brief auf den grössern Aufsatz Meyers in Bd. III, Hft. 1: Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin, wo S. 159 ff. Goethes Randbemerkung sein soll; abgesehen davon, dass dieser Passus für eine Randbemerkung viel zu lang ist, kann von einer Beziehung auf diesen grösseren Aufsatz schon darum gar keine Rede sein, weil derselbe erst durch den Besuch Meyers in Berlin im Oktober veranlasst wurde, während unser Brief vom 6. Juni datiert ist. Auch finden die zurückgelassenen 'Pappen' in diesem Brief ihre ganz natürliche Erklärung, wenn wir in dem 'löblichen Aufsatz' Meyers Besprechung der 'Gegenden in der Aeneide' erblicken, welche Meyer von Gmelin erhalten (S. 174) und nun samt seinem Entwurf der Besprechung Goethe vorgelegt hatte. Bei Goethe wurde dieser Entwurf nach seiner Durchsicht abgeschrieben, und die Abschrift mit seinem Zusatz samt den Pappen an Meyer zurückgeschickt. Durch diesen Zusatz giebt dann in der That die Stelle einen Text, über welchen 'viel zu commentiren ist', wenn man die Verschiedenheit bedenkt, mit der Goethe und Meyer sich über denselben Gegenstand ausgesprochen haben. X. Padova, nella Tipografia del Seminario 1819 et 1820: Le Rime del Petrarca. 2 Vol. in Kl. Folio. S. 180—184 nebst Anhang La Jérusalem délivrée traduite en francois par P. L. M. Baour-Lormain. 3 Bde. in gross 8. Paris 1819. Prachtausgaben beider Werke mit Kupferstichen. XI. Medaillons vom Grafen Theodor Tolstoy S. 187—190. X und XI scheinen von Goethe zu sein. Über Tolstoys Basreliefe s. oben Kunst u. Alterth. II 1, 177. Zugabe: Umgekehrte Ableitung. Von W. v. Humboldt, S. 191—192.

Bemerkungen über antike Denkmale von Marmor und Erz in der Florentinischen Gallerie in: C. A. Böttigers Amalthea 1, 271—291.

Fortsetzung 1822 und 1825. Es bilden diese Bemerkungen eine Kritik des 1. Bandes des Werkes: Galleria Reale di Firenze incisa a contorni sotto la Direzione del Sig. Pietro Benvenuti, e illustrata dai Sigg. Zannoni, Montalvi e Bargigli. S. 272 schreibt Meyer: 'Die hier mitzutheilenden Bemerkungen möchten vielleicht am besten Studien heissen; denn sie wurden vor mehr als 20 Jahren bei ruhiger Musse mit sorgfältigem Bemühen fast einzig zu kunstgeschichtlichen Zwecken unternommen'. Also auch eine Frucht jenes zweiten italienischen Aufenthaltes Meyers, die ihm aber, wie wir aus einem Brief an Böttiger vom 5. Febr. 1825 sehen (Lit. Zust. und Zeitg. 2, 312), wenig Freude machte.

Winckelmanns Werke, herausgegeben von *Heinrich Meyer* und *Johann Schulze.* Achter Band, enthält Berichtigungen zum dritten bis siebenten Bande *von den Herausgebern,* ein allgemeines Sachregister, und die Verzeichnisse der in sämmtlichen Bänden erwähnten Künstler und Schriftsteller, bearbeitet von *C. G. Siebelis.* Dresden.

Meyers 'Berichtigungen' stehen hinter der Vorrede S. IX—XIV.

1821

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Bildende Kunst III 1, 105—190.

Ganz von Meyer verfasst, bis auf die zwei Sprüche auf S. 105 u. 106: 'Homer ist lange mit Ehren genannt, Nun ward euch Phidias bekannt: Nun hält nichts gegen beide Stich, Darob ereifre niemand sich', und: 'Seyd willkommen edle Gäste Jedem ächten deutschen Sinn: Denn das Herrlichste das Beste Bringt allein dem Geist Gewinn.' Diese edlen Gäste sind die vier Gruppen neuentdeckter Bildwerke I—IV, welche Meyer bespricht: (1.) I. Abgüsse des Frieses vom Tempel zu Phigalia S. 107—109. Vgl. dazu v. Stackelberg, Der Apollotempel zu Bassä 1828. II. Reliefs von der Celle des Parthenon. S. 109—111. III. Hochreliefs vom Parthenon S. 112 (= Metopen). III. Statuen vom Giebel S. 113—116. Zu II und III vgl. Ad. Michaelis, Der Parthenon. Leipzig, 1871. Atlas und Text. IV. Die Aeginetischen Statuen S. 116—120. Vgl. besonders Brunn, Beschreibung

der Glyptothek zu München. Dann folgt als erste Frucht eines im Oktober 1820 in Berlin ausgeführten Besuches (siehe S. XLIX, unten). (2.) Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin. S. 120—182. Unterz. W. K. F. (s. o. S. CXXXI.) (3.) Nachtrag S. 183—190. 1. François Brulliot, Dictionnaire de Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques figurées etc. S. 183—185. 2. Dorow, Ausgrabungen um Wiesbaden, Heft 2. S. 185 f. 3. Dorow, Morgenländische Alterthümer (Altpersischer Cylinder, Indisches Gemälde) S. 186—188. 4. Morner, Scenen des römischen Carnevals S. 188—190.

Zur Entstehungsgeschichte dieser Arbeiten Meyers teilt L. Geiger, Goethe-Jahrb. 5, 303 f. zwei Briefe Goethes an Meyer mit. Nachdem er ihm am 1. September 1820 geschrieben, dass er bereits drei Bogen für das erste Heft des dritten Bandes zusammen habe, fordert er ihn am 13. September auf: 'Sollten Sie Zeit und Lust haben, auch etwa zu einem Bogen Manuscript zu fertigen, so fingen wir gleich mit dem 6. Bogen auch die zweite Hälfte an'. Meyers Beiträge beginnen erst im siebenten Bogen S. 107. Wahrscheinlich lieferte er zuerst die Beschreibung der neuentdeckten Antiken. Im ersteren Brief schreibt Goethe: 'Sie erhalten hierbei, mein theuerster Freund, vor allen Dingen das Aktenstückchen wegen des Auftrags an Künstler zu Nachbildung gut colorirter Gemälde. Denken Sie die Sache nochmals durch; der Anfang ist gemacht und das Weitere liegt jetzt ganz in unseren Händen. . . Es wäre schön, wenn wir in unserm nächsten Hefte die Sache ein- und ausführten'. Wenn ich nun Geiger recht verstehe, so möchte er in den 'Vorschlägen zu Einrichtung' u. s. w. jenen 'löblichen Aufsatz' Meyers erkennen, (Goethes Brief vom 6. Juni 1820, s. o. CXXXIX), zu dem Goethe einen Zusatz mit rother Tinte beigeschrieben, und diesen Zusatz auf S. 159 (bis wohin?) eingeschoben finden. Dass dies nicht möglich ist, wurde schon S. CXXXIX gezeigt, und ergiebt sich noch weiter daraus, dass dieser Zusatz, den man doch mindestens bis S. 165 rechnen muss, nicht als eine nachträgliche Randbemerkung gedacht werden kann, da seine Entfernung im ganzen Zusammenhang eine empfindliche Lücke bilden würde, die man einem denkenden Verfasser nicht zutrauen darf. Dagegen ist so viel ganz richtig, dass der in dem Aktenstückchen ausgesprochene Gedanke, jungen Künstlern anstatt Reisestipendien vielmehr bestimmte Aufträge zu Kopieen nach guten Gemälden zu geben, ein Gedanke, der Meyer so gut als Goethe angehören kann, von Meyer Goethes Wunsch entsprechend im ersten Heft des dritten Bandes 'ein- und aus-

geführt' wurde, und zwar an der schicklichsten Stelle, in den 'Vorschlägen'. Das Aktenstückchen aber ist wohl mit der Thatsache in Verbindung zu bringen, dass im Jahre 1820 der Weimarische Kunstschüler Friedrich Preller durch Goethes Vermittlung den Auftrag erhielt 'in der Dresdener Gallerie Copien nach Ruysdael und anderen Bildern zu machen, wie sie Goethe vorschlug'. (S. Prellers Selbstbiographie bei Pecht, Deutsche Künstler 1, 274.)

In einem Brief vom 5. Mai 1821 bittet Goethe den Freund um Überbringung seiner noch ausstehenden Beiträge für das erste Heft, die er Herrn Frommann mitzugeben wünschte, welcher 'vor seiner Abreise nach Leipzig gerne alle Imprimenda berichtigen möchte. Ich wünschte ihm mitzugeben:

1. Da er den Aufsatz über Lithographie erhält, auch zugleich Ihre Nachschrift
2. Über Dorows Walze
3. Zum Umschlag Manuscript.

Eine Seite haben Sie mir schon versprochen, um die ich bitte; auf der andern, dächte ich, erwähnte man meines Portraits und zwar wie beiliegt; ich habe Platz gelassen, wenn Sie einige mässige Worte zur Empfehlung einschreiben wollten'. Die Notiz Meyers auf dem Umschlag betrifft die Rauchsche Goethebüste und lautet so: 'Büste, lebensgross von Rauch in Berlin. Goethe's Büste. Die Aehnlichkeit dieses Bildnisses lässt wohl kaum noch etwas zu wünschen übrig; es genügt aber auch nicht weniger den höheren Kunstforderungen. Nicht nur gelang dem Künstler eine sehr geistreiche lebhafte Wendung des Hauptes, sondern er wusste auch die Züge des Gesichts zu beseelen und in das Ganze die löblichste Uebereinstimmung zu bringen'. Die andere Seite des Umschlags bespricht einen Kupferstich von Wright, nach Dawe, London, Goethes Brustbild darstellend; letztere Notiz ist also nach Goethes Billet von diesem verfasst. Der Aufsatz über Lithographie kam erst ins nächste Heft III 2, 97—136; der kleine über Dorows Walze erschien als Nr. 3 des Nachtrags im vorliegenden Heft S. 186—188. Nr. 1, 2 u. 4 dieses Nachtrags erwähnt Goethe in dem Schreiben nicht, weil Meyer ihm diese Stücke ohne Zweifel schon übergeben hatte. Nr. 4: Morner, Scenen des römischen Carnevals, möchte Geiger, Goethe-Jahrb. 5, 305, auf Grund eines Briefes von Goethe vom 26. Mai diesem zuschreiben. Derselbe lautet: 'Genehmigen Sie, mein theuerster Freund, Nebenstehendes, so sende solches mit der schon abgedruckten Platte nach Jena, um solches in das nächste Stück Kunst u. Alterth. einrücken zu lassen.' Da mit Frommanns Abreise am 6. oder 7. Mai das erste Heft schon so ziemlich abgeschlossen sein musste, ja schon der Aufsatz über Litho-

graphie ins zweite Heft kam, so kann sich der Brief vom 26. Mai höchstens noch auf einen kleinen Beitrag zum ersten Heft beziehen; die Beziehung auf Morner aber verbietet der Wortlaut des Briefs. Denn bei diesem handelt es sich nicht um eine 'Platte', sondern um 20 Quer-Folio-Blätter. Die Besprechung des Mornerschen Carnevalswerkes trägt auch ganz Meyerischen Charakter. Hätte übrigens Goethe noch das erste Heft gemeint, so hätte er nach diesen Vorgängen wohl geschrieben: 'noch ins nächste Stück'; so wie sein Billet lautet, denkt wohl jedermann an das nächstfolgende, also zweite Heft, und hier haben wir uns nun nach einem Aufsatz umzusehen, bei welchem auch die in Goethes Billet erwähnte 'schon abgedruckte Platte' ihre Erklärung findet. Von einer solchen kann doch nur reden, wer mit Herausgabe eines Werks der vervielfältigenden Kunst beschäftigt ist. Was liegt also näher, als an eine der Platten für das zweite Heft der Weimarischen Pinakothek zu denken, welche damals vorbereitet wurde. Von dem Misserfolg des ersten konnten ja die W. K. F. damals noch keine Ahnung haben, da es erst um Ostern ausgegeben, und in Kunst u. Alterth. noch gar nicht besprochen war. Das 'Nebenstehende', welches Goethe in seinem Billet von Meyer genehmigt wissen will, wird in so naher Verbindung mit der 'Platte' kaum etwas anderes gewesen sein, als der Aufsatz über 'Weimarische Pinakothek. Erstes Heft' in Kunst u. Alterth. III 2, 157—172. Dieser Aufsatz stimmt, wie mir Herr Dr. R. Koehler von Weimar gütigst mitteilte, mit dem Textblatt zu dem ersten Heft der Weimarischen Pinakothek wörtlich überein, welcher nachweislich von Goethe verfasst ist. (Brief an Carl August vom 19. April 1821). Goethe teilt dem Freunde diesen Aufsatz vor Einsendung in die Druckerei mit, um zu hören, ob derselbe mit der unveränderten Aufnahme desselben in die Zeitschrift einverstanden sei. Diese Auffassung ist wenigstens nicht unmöglich. Da wir übrigens nicht wissen, ob Meyer 'Nebenstehendes' genehmigt hat, so wäre im Falle seiner Ablehnung desselben das Allerwahrscheinlichste, dass Goethe ihm hier bereits eine Ankündigung des neuen Hefts der Pinakothek vorlegte, welche dann, da man das Unternehmen fallen liess, gar nicht an die Druckerei geschickt wurde. Es ist dieser Fall, da sich nichts in Kunst u. Alterth. III, 2 finden will, auf das Goethes Billet vollauf passen würde, sehr in Betracht zu ziehen.

Ueber Lithographie und lithographische Blätter III 2, 97—133, nebst einer *Nachschrift* 133—136.

Von Meyer, vgl. Goethes Brief vom 5. Mai.

Die Vermählung der heiligen Jungfrau mit St. Joseph; nach einem Gemälde von Rafael (lo sposalizio), gestochen von *Gius. Longhi* 1820 III 2, 137—150. Neudr. Nr. 11.

Schöne Analyse der lieblichen Jugendarbeit des Meisters, welche vielfach abgebildet ist. Als Ergänzung zu dem grösseren Aufsatz über Rafael in den Propyläen verdient dieser schöne Aufsatz um so mehr einen Neudruck, als in der zweiten Hälfte in anziehender Weise die allgemeine Frage behandelt wird, ob Rafaels frühern oder spätern Werken höherer Wert beizulegen sei. Ein direkter Beweis für Meyers Autorschaft liegt nicht vor; doch hat sich dieser sehr eingehend mit Rafael beschäftigt, wie seine Aufsätze in den Propyläen und in Kunst u. Alterth. I 2, 165—171 II 2, 16—22, 25—30 II 3, 154 ff. zeigen. Und wen die Eigentümlichkeit der Schreibweise nicht überzeugt, der lässt vielleicht den indirekten Beweis gelten, dass es, wenn Goethe den Aufsatz verfasst hätte, unerklärlich wäre, dass derselbe nicht in seinen Werken steht.

Beschreibung eines Gemäldes von Herrn J. van Bree zu Antwerpen III 2, 151—156.

Der junge Rubens wird durch die Frau Morets dem Justus Lipsius zugeführt. Nach Goethes Brief an Karl August 2, 167 f. scheint der Artikel von Meyer, der Eingang von Goethe zu sein: bei genauerer Betrachtung der Darstellung lässt Goethe sich an der frisch erzählenden Art der ersten Seiten (151—153 unten) erkennen, während die künstlerische Analyse von S. 153—156 in rein sachlichem Tone von Meyer gegeben ist. Vgl. Tag- u. Jahreshefte 1821 Abs. 1087.

Königliches Museum zu Berlin III 2, 173—185.

Schluss im nächsten Heft. Dieser Aufsatz ist wie die 'Vorschläge' im vorigen Heft ein Ergebnis von Meyers Besuch in Berlin im Oktober 1820.

1822

In: Über Kunst und Alterthum:

Königliches Museum zu Berlin. Fortsetzung (und Schluss) III 3, 58—90 s. o.

Theater-Decoration III 3, 182—183.

Zeichnung der bei Eröffnung des neuen Theaters in Berlin verwendeten Dekoration, besprochen von Meyer? Vgl. auch Tag- u. Jahreshefte 1821, Abs. 1091. Die Art, wie im Eingang von Goethe gesprochen wird, lässt kaum an ihn als

Verfasser denken, sonst spricht das Ganze eher für ihn, als für Meyer: vielleicht haben beide daran gearbeitet.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien, nach den Monumenten gezeichnet, von *J. Eugenius Ruhl*, Architekten in Cassel, gr. Fol. 3 Lieferungen, jede zu 6 Blättern, sauber radirte Umrisse III 3, 184—188.

Die ganze Art der Behandlung, die Ausdrücke, das Hervorheben der künstlerischen Behandlung, die trockene Aufzählung, ebenso nach dem Strich S. 187, der hier nicht das Eintreten eines andern Verfassers, sondern den Beginn eines andern, im Titel nicht genannten Gegenstandes bedeutet, die Schilderung und Beurteilung des 'mit Aquarellfarben gemalten und zum Verwundern fleissig ausgeführten Prospects des Platzes zu Assisi, mit dem darauf liegenden noch sehr wohl erhaltenen Minerven-Tempel': all das ist echt Meyerisch. Strehlke hat diese Recension, offenbar verleitet durch den Schlussabschnitt S. 188, in Goethes Werke aufgenommen (28, 371—373). Gerade der Eingang des Schlussabschnitts aber, welcher letztere allerdings unbestreitbar Goethe angehört, beweist mit der Art, wie sich Goethe hier den Freunden, in deren Sinn das Vorhergehende gesprochen ist, gegenüber stellt, dass das Vorhergehende nicht von ihm verfasst ist. Zu bedenken ist noch, dass auch die Fortsetzung dieses Werks in Kunst u. Alterth. IV 3, 47 ff. von Meyer herrührt (s. u.).

Bemerkungen über antike Denkmale in der Florentinischen Gallerie. Fortsetzung in: C. A. Böttigers Amalthea 2, 191—205.

S. o. 1820.

Die Faulthiere und die Dickhäutigen, abgebildet, beschrieben und verglichen von Dr. E. d'Alton in: Goethe, Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie 4, 305—368 = Werke 33, 274—279.

Darin S. 278 Abs. 3—8 eine Äusserung der 'Weimarschen Kunstfreunde' 'über die künstlerischen, aus den Tafeln hervorleuchtenden Verdienste', welche nach den einführenden Worten nicht von Goethe, sondern von Meyer zu sein scheint.

1823

In: Über Kunst und Alterthum:

Neuere bildende Kunst IV 1, 19—53. Daraus Neudruck Nr. 12.

a) S. 19—25: Weimarische Ausstellung. Unterz. September 1821. Es werden Gemälde von Luise Seidler, Henriette Hosse, Gräfin Julie von Egloffstein, Julie Seidel und Emilie Martini besprochen. Nachtrag S. 25 f. über einige weitere Copien der Mlle. Hosse. Die Feder Meyers ist im Ganzen und in vielen Einzelheiten unverkennbar. — b) S. 26—36: Wilhelm Tischbeins Homer. Heft 7[1]). Taf. I. Terrakottastatuette Homers, bei Neapel gefunden. II. Tabula Iliaca. III. Venus und Paris (richtiger Venus und Anchises). IV. Philoktet nach einer Gemme. V. Ulysses neben Diomedes kämpfend. Gemme. VI. Aias der Telamonier, trauernd, nach einer antiken Glaspaste vergrössert. — c) S. 37—41: Sanct Sebalds Grab zu Nürnberg, von Peter Fischer, Stich von Albert Reindel. Massvolles, aber für den 'altheidnischgesinnten' Meyer sehr hohes Lob des berühmtesten Werks von Peter Vischer. Neudr. 252, 37 erwähnt der Verfasser, dass seine vorliegenden Mitteilungen auf Betrachtungen beruhen, welche vor wenigen Jahren unter Anschauung von Vischers Werk gemacht worden. Meyer, den hier jedes Wort verrät, meint wohl den Besuch in Nürnberg, den er im Jahr 1813 auf einer Reise in die Schweiz machte, welche er in einem Brief an Böttiger vom 19. Juni 1814 (Lit. Zust. u. Zeitg. 2, 303—306) und im Journal d. Luxus u. d. M. 1814, S. 596 ff. u. S. 654 ff. ziemlich ausführlich beschrieben hat. Er gedenkt an ersterer Stelle ganz besonders eines Besuchs bei den Werken des Albrecht Dürer und zu St. Sebald[2]). Der hübsche Aufsatz ist des Neudrucks wert. — d) S. 41—44: Der schlafende Amor; erfunden, gezeichnet und gestochen von Mro. Gandolfi, dazu anhangsweise: David und Goliath nach Guercino gest. von Garavaglia. — e) S. 44—48: Die Ehebrecherin nach Titian, gest. von Pietro Anderloni. — f) S. 48—51: Carus Gemälde. I. Faust und Wagner. II. Mondenschein. III. Das Innere des Hofraums einer ländlichen Wohnung. IV. Waldpartie. W. v. Biedermann hält diese Besprechung für eine Arbeit Goethes, Tag- u. Jahreshefte 1822 Abs. 1142, was nicht unmöglich ist, da Goethe auch die früheren Bilder von Carus II 3, 171 besprochen hat. — g) S. 51—53: Besuch des Königs von Preussen an Blüchers Krankenbette. Von den Gebrüdern Henschel. Der ganze Abschnitt a—g von Meyer, ausser f, wo auch durch einen Strich und grösseren Abstand ein Absatz markiert ist.

---

[1]) Heft 5. Jen. A. L. Z. 1806 Nr. 25.

[2]) 'Nürnberg, wo ich nicht länger verweilte, als eben nöthig war, um einen Besuch bei den Werken des Albrecht Dürer auf dem Rathhause und zu S. Sebald abzulegen. Einige Apostel vom bronzenen Grabmal des Heiligen waren eben abgenommen und befanden sich bei einem Töpfer, der sie abformte.'

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna. (Erster Abschnitt) IV 1, 111—133.

Die Fortsetzung folgt Kunst u. Alterth. IV 2, 51-76. Der Aufsatz ist in Goethes Werke aufgenommen und gilt allgemein ganz als dessen Arbeit. Doch spricht sich der Kanzler von Müller in Kunst u. Alterth. VI 3, 641 in einer Weise darüber aus, die einen wesentlichen Anteil Meyers an dieser Arbeit vermuten lässt: 'H. Meyers kritisch-historische Studien, sein scharfes Beobachtungstalent und Goethe's geniale Auffassungs- und Darstellungsgabe durchdringen sich wechselseits zu freundlicher Harmonie und führen uns oft, z. B. im Triumphzug des Mantegna, die Gestalten und Meisterwerke frühster Epochen in lebendiger Anschaulichkeit vorüber.' Freilich genügt diese Bemerkung nicht zum näheren Nachweis dessen, was Meyer zuzuschreiben ist; doch erfahren wir aus einem unverächtlichen Zeugnis, wie unentbehrlich Meyer dem Freunde selbst in Arbeiten war, die man bisher als vollständiges Eigentum Goethes anzusehen gewohnt war. Da Meyer schon anlässlich der Beschreibung der Werke Mantegnas in Mantua (Propyl. III 2, 48 ff.) Studien über diesen Künstler gemacht hatte, so liegt es nahe zu vermuten, dass er Goethe die Notizen für das Leben und den Kunstcharakter des Künstlers an die Hand gegeben habe.

In der Waltherischen Buchhandlung zu Dresden wird auf Ostern 1823 erscheinen: *Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen. Von ihrem Ursprung an bis zum höchsten Flor um die Zeit Alexanders des Grossen. — Von Heinrich Meyer* IV 1, 134—151. Neudr. Nr. 6.

Der Verfasser giebt hier eine Selbstanzeige seines Werks und stellt bereits auch den nach seinem Tode erschienenen Teil, 'der die Abnahme des Geschmacks und das Kunstvermögens auf gleiche Weise aus Nachrichten und Denkmalen darlegt', in Aussicht. Wir finden hier eine kurze Übersicht zunächst über die Entstehung, dann über den wesentlichen Inhalt des von Goethe so hochgepriesenen Werks, in schlichter, rein sachlicher Darstellung. Da wir hier eigentlich Meyers Kunstgeschichte in nuce vor uns haben, so wird ein Neudruck dieser Anzeige gewiss keiner besonderen Rechtfertigung bedürfen.

Fortschritte des Steindrucks IV 2, 99—128. Unterz. W. K. F.

Von Meyer. Der Aufsatz knüpft an den in Kunst u. Alterth. III 2, 97—133 an. Der Verfasser hält Umschau unter den Städten und Ländern, in denen die Lithographie in steigender Vervollkommnung zur Vervielfältigung von Kunstwerken Anwendung fand: München S. 99, Stuttgart S. 102, Berlin S. 104, Wien S. 105, Frankreich S. 107, England S. 109, Russland S. 110, Schweiz S. 111. Daran reiht sich eine Übersicht über eine Anzahl von Kupferwerken aus verschiedenen Ländern S. 112—128. Fortsetzung IV 3, 56 ff.

Bilder des Griechischen Alterthums. Herausgegeben von *J. Horner,* Professor am Gymnasium zu Zürich IV 2, 168—170.

Die einführenden Worte mögen von Goethe sein, die Besprechung selbst scheint von Meyer herzurühren, wie auch die Fortsetzung in Kunst u. Alterth. V 2, 115 f.

Im November dieses Jahres erschien die in Kunst u. Alterth. IV 1, 134 angekündigte:

Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor. Erster Theil. Mit 31 Tafeln Abbildungen. XIV und 320 S. Zweiter Theil. Anmerkungen 260 S. und Register 123 S. Dresden, Walther.

Die Anfänge dieses Lebens-Werkes gehen bis auf jene Ideen zu einer zukünftigen Geschichte der Kunst in Schillers Horen 1795 zurück. Als dann Meyer an die Herausgabe der Werke Winckelmanns herantrat und seit 1811 vor 'hohen Gönnern', an deren Spitze die Grossherzogin Paulowna stand, Vorlesungen über alte und neuere Kunstgeschichte zu halten hatte [1]), da erwuchs aus diesen Vorarbeiten allmählich das vielgerühmte und vielgetadelte Werk seiner Kunstgeschichte [2]). Schon im Mai 1815 spricht Goethe in einem Briefe an Zelter (2, 182) aufs Anerkennendste über dieses Werk. Und als es vollendet war, konnte er es nicht hoch genug preisen. So äussert er sich gegen Eckermann: Meyers Kunstgeschichte sei ein ewiges Werk, und ein andermal: in Meyern liege eine Kunsteinsicht von ganzen Jahrtausenden. Aber wenn Goethe sagt, ohne seine Bildung an Winckelmann wäre Meyer das nicht geworden,

---

[1]) Vgl. Brief an C. A. Böttiger, 16. April 1811 (Lit. Zust. u. Zeitgen. 2, 301.)

[2]) Vgl. Goethe an Meyer 10. Nov. 1812. (Riemer Nr. 56, s. S. LXXIII Anm.) Tag- und Jahreshefte 1813 Abs. 826.

so liegt darin neben dem Lob, das dieses Wort enthalten soll, zugleich die ganze Schwäche des Meyerschen Werkes. Denn, in der That, trotz der grossen Funde in den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts, die uns die Aegineten und Phidias vor Augen führten, ist Meyer über Winckelmann nicht hinausgekommen. Selbst sein Freund Böttiger stimmt nicht ganz in das volle Lob des Werkes ein[1]). Er sagt in dem Nekrolog Meyers: 'Ein besonderes Verdienst dieser Geschichte ist die Benutzung der Münzen. Thiersch, Ottfr. Müller, Welcker, Schorn, Tölken und die deutschen Archäologen in Rom haben über die Schwächen, die ihm aus Mangel der gelehrten Sprachkenntnis vorgeworfen werden (ein Vorwurf, den Böttiger offenbar berechtigt findet), sein auf langes Anschauen sich gründendes feines Kunsturtheil zu wenig in Anschlag gebracht'. In der That liegt in dieser Seite des Werkes der Wert, den es auch jetzt noch beanspruchen kann. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Urteil dieser Archäologen im ganzen durchaus richtig ist. Aber namentlich die Recension Ottfried Müllers (Kunstarchäol. Werke 2, 91 ff.) hat dazu beigetragen, das Werk bei den jüngeren Archäologen bis auf unsere Zeit in einen Misskredit zu bringen, der dazu führte, dass es weniger gelesen, als getadelt wurde. Und doch verdient das Werk diese Missachtung, namentlich wegen seiner feinen Kunsturteile und Stilcharakteristiken durchaus nicht. Um nur eines zu erinnern, so hat Meyer zuerst in der allgemein ziemlich gering geschätzten Athene des Antiochos eine Kopie nach einem Werke hohen Stils erkannt, und neuere Funde haben ergeben, dass dieselbe auf kein geringeres Original als die Parthenos des Phidias zurückgeht. Am gerechtesten in Lob und Tadel ist wohl die Beurteilung der Kunstgeschichte von K. B. Stark[2]), welcher sagt: 'Dieses Lebenswerk eines 'Künstlers nicht eines Gelehrten', wie er sich in der Vorrede selbst bezeichnet, bildet wie den Abschluss der Thätigkeit Weimarischer Kunstfreunde, so den Abschluss der von Winckelmann unmittelbar ausgehenden Betrachtungsweise der antiken Kunstgeschichte. Auch in ihm fehlt ein wichtiges, grundlegendes Kapitel, das der Geschichte der Architektur und Tektonik; ebenso sind es die Denkmäler der italischen Sammlungen (nicht die griechischen Originalwerke), welche den Massstab der stilistischen Entwicklung geben — und hierin hat Meyer Treffliches, auch

---

[1]) Es ist auch bemerkenswert, dass Meyer an einer neuen Zeitschrift C. A. Böttigers: Archäologie und Kunst 1828 nicht mehr mitgewirkt hat, dass hier vielmehr eine jüngere Generation von Mitarbeitern auftritt: Passow, K. O. Müller u. a.

[2]) Handbuch der Kunstarchäologie 1, 231.

noch bis heute nicht ausreichend Verwerthetes geleistet —; die neuen Entdeckungen ächt griechischer Sculpturen in Hellas sind wohl berücksichtigt, selbst auf vier Tafeln veranschaulicht, aber nicht lebendig erfasst und zum neuen Ausgangspunkt der Betrachtung gemacht. Auch jene tiefgehende Bewegung der Erforschung der Kunstideen selbst, wie sie bereits seit drei Jahrzehnten begonnen, ist spurlos an dieser Lebensarbeit vorübergegangen. Und begreiflicherweise fehlt, bei allem Fleisse der Sammlung des Materials und aller Verständigkeit der historischen Auffassung die lebendige kunsthistorische Darstellung. So begreifen wir sehr wohl den geringen Einfluss, den das Werk bei seinem Erscheinen ausgeübt, so Werthvolles es gerade im Zusammenhang mit einem ersten historischen Kunstatlasse darbot.'

Nach Meyers Tod erschien im Jahre 1836 der von ihm vollständig fertig hinterlassene dritte Teil der Geschichte der Künste: Zeit ihres Abnehmens; herausgegeben von F. W. Riemer. XIV und 526 Seiten, über welchen dasselbe Urteil gilt.

1824

In: Über Kunst und Alterthum:

Homer nach Antiken gezeichnet (Heft 8) IV 3, 38—40.

Die Besprechung schliesst sich an eine Reihe von Kunstaufsätzen Goethes an, nur durch einen Strich getrennt, und nach derselben beginnt S. 41 ein neuer Abschnitt mit einer Reihe entschieden von Meyer verfasster Recensionen, so dass man hierdurch versucht ist, dieselbe Goethe zuzuschreiben; dass sie nicht in seine Werke aufgenommen ist, würde sich dann daraus erklären, dass er eben nur eine einzige Lieferung des Werks besprochen hätte. Doch trägt die Darstellung mehr den Charakter von Meyers Schreibweise. Meyer hat auch die übrigen Hefte des Werks besprochen. Vgl. Kunst u. Alterth. IV 1, 26 ff.; V 3, 40 ff.

Views in the Himala Mountains by J. B. Fraser, Esq. IV 3, 41—44.

Aedes Althorpianae, or an account of the Mansion, Books and Pictures at Althorp. By Thomas Frognall Dibdin. London 1822. Zwey Bände in 4. IV 3, 44—46.

Kirchen, Palläste und Klöster in Italien IV 3, 47—53.

Vgl. Kunst u. Alterth. III 3, 184 ff. Im Anschluss hieran Allgemeines über Landschaftsmalerei mit besonderer Rücksicht auf Hackert. Der darin ausgesprochene Tadel ist derselbe,

wie in Meyers Schilderung von Hackerts Kunstcharakter, vgl. Goethes Werke 32, 176 und dazu Hackerts Brief S. 194.

Radirte Blätter nach der Natur gezeichnet von L. E. Grimm, 2 Hefte IV 3, 54—56.

Berliner Steindruck IV 3, 56—65.

Vgl. IV 2, 99 ff. bes. S. 104.

Ohne Überschrift ein Bericht *'von aus- und inländischen, mit schätzbaren Kupferstichen gezierten Prachtwerken'* IV 3, 122—138.

1) Biographien Nürnbergischer Künstler S. 123—127. 2) Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg in der Domkirche daselbst, verfertigt von Peter Fischer, aus Nürnberg, hg. und beschrieben von J. G. Cantian. Berlin 1822. S. 127 f. 3) Fresko von Overbeck, gest. v. C. Barth S. 128 f. 4) Ankündigung von Voyage pittoresque de l'Oberland Bernois, hg. Mr. Lory fils in Neuschatel. S. 129 f. 5) Nachricht von einer Reihe von Voyages pittoresques in der Schweiz, gez. von Wetzel, gest. v. Hegi und Hürlimann. Zürich, b. Orell, Füessli u. Comp. S. 130 f. 6) The Beauties of Cambria etc. By H. Hughes. S. 131—132. 7) The History and Antiquities of the abbey church of St. Peter, Westminster etc. Illustrated by John Preston Neale. In two Volumes 1818. 1823. S. 132—134. 8) The Italian School of Design, being a Series of Fac-similes of Original Drawings, by the most eminent Peinters and Sculptors of Italy etc. By William Young Ottley. London 1823. 84 Kupfertafeln und 72 Seiten Text. S. 134—138. Die Autorschaft Meyers ist nicht erwiesen, auch trägt das erste Stück entschieden den Charakter der Schreibweise Goethes; doch ist keines von allen 8 Stücken in die Werke aufgenommen. Sie sind deshalb hier zusammengestellt, weil sie doch wahrscheinlich grösstenteils von Meyer herrühren. Zu Nr. 1 vgl. Kunst und Alterth. V 2, 117 ff.

Bildende Kunst V 1, 16—41.

1) Christus-Kind, nach Carlo Maratti S. 16 f. 2) Hagar, nach Guercino S. 18 f. 3) Voyage pittoresque en Sicile v. Osterwald S. 19 ff.; vgl. IV 2, 120. 4) Französische Steindrücke S. 22 f. 5) Voyage en Italie par Isabey S. 23 ff. 6) Royal Coronation of George IV. S. 25 ff. 7) Famiglie celebri d'Italia S. 27 ff. 8) Ancient unedited Monuments by Millingen S. 29 ff. 9) Le tre Porte del Battisterio di Firenze von

Gazzini S. 32—41. Letztere Recension bespricht ausführlich eine Publikation der berühmten Reliefs an den Thüren des Baptisteriums zu Florenz. An Meyers Autorschaft dieses ganzen Abschnittes 1—9 ist kein Zweifel.

Bildende Kunst V 1, 112—129.

1) Giottos Abendmahl, gest. von Ruscheweyh. 1821. S. 112—118. Interessante Vergleichung mit dem Abendmahl Lionardos. Bei diesem schönen Aufsatz dürfte wohl ohne Bedenken Goethe als Verfasser zu bezeichnen sein, obwohl derselbe nicht in die Werke aufgenommen ist. 2) Amslers Madonna nach Rafael und Thorwaldsens Portrait S. 118 ff. Von Meyer. 3) Maria mit dem Kinde, kleines Bildwerk S. 122—129. Der Verfasser giesst hier seinen ganzen Groll über die altertümelnde Manier aus, welche hier sogar auf die Bildhauerkunst übertragen sei. Der kleine Aufsatz bietet so einen beachtenswerten Nachklang jenes Aufsatzes über neudeutsche religiospatriotische Kunst, wo Meyer seine Befriedigung darüber ausgesprochen hatte (Neudr. S. 115, 35 ff.), dass die Bildhauerei bisher von dieser Richtung verschont geblieben sei; er schliesst mit den Worten: 'Der Bildhauerey, wofern auch sie auf gleiche Weise sich verirren sollte, stünde noch schnelleres Verderben bevor als der Malerey; denn sie kann unmöglich fortdauern sondern muss zu Grunde gehen, wenn sie den gebildeten reinen Geschmack der Griechen, ihre schönen edlen Formen hingiebt für die steifen magern Gestalten unserer älteren, gewiss ehrenwerthen, aber noch keineswegs kunstbetrauten Meister.'

Boisseréesche Kunstleistungen V 1, 185—191.

Vgl. IV 2, 102, wo der Stuttgarter Steindrücke der Boisserée-Bertramschen Sammlung gedacht ist; hier werden weitere Lieferungen derselben besprochen.

Bis hierher ist sämtliches auf bildende Kunst Bezügliche dieses Hefts ausser dem Aufsatz über Giottos Abendmahl unbestreitbar von Meyer. Seite 191 folgt unter einem Strich: Boisserée, Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln. S. Forts. V 3, 146, unten CLV. Der Recensent greift zurück auf seine frühere Besprechung Kunst u. Alterth. IV 1, 169 f. Dort ergiebt sich als Verfasser der Recension Goethe aus den Worten des nachfolgenden Stücks: 'Gerade zu vorstehenden Einzelheiten bin ich durch gefällige Mittheilungen veranlasst worden u. s. w.,' (s. Werke 29, 270 Nr. 96 b); hier

erkennt man Goethe an jedem Wort, namentlich an der Beschreibung S. 193 f., wo es heisst: 'das Andere dieser Blätter giebt die äussere Seiten-Ansicht der ganzen Kirche, in dem Zustand in welchem sie die ersten Bauleute verlassen haben, den fertig gewordenen Chor, die nur zu mässiger Höhe gediehene äussere Seitenwand des Schiffs und des noch nicht bis zur Hälfte der projectirten Höhe aufgeführten Thurms. Um uns aber alles dieses ungestört sehen zu lassen, hat man sich der unschuldig-glücklichen Fiction bedient den Augenblick darzustellen, wo die Arbeit zuletzt noch im Gange ist' u. s. w. Ist das nicht der echte Goethe? Unbedenklich wäre dieser Aufsatz zusammen mit dem in IV 1, 169 und in V 3, 146 f. in Goethes Schriften aufzunehmen gewesen.

Dasselbe gilt von den zwei nächsten Abschnitten: Im ersten S. 194—196 spricht Goethe über den Text des Kölner Domwerks von Sulp. Boisserée und seine Aufnahme in Frankreich durch Raoul Rochette; im letzteren S. 196—199 in anmutigster Weise vom Carneval von Cöln. Schon die Art, wie der Verfasser hier Ernstes und Heiteres verbindet, ist ein echt Goethischer Zug. Das Interesse aber, das Goethe diesem Carneval zuwendete, war kein vorübergehendes, sondern äussert sich auch noch in einem Gedicht über den Carneval des nächsten Jahres (Werke 2, 275) 'Der Kölner Mummenschanz. Fastnacht 1825'. Jene Schilderung aber würde den Werken des Dichters so gut anstehen, als die des römischen Carnevals.

1825

In: Über Kunst und Alterthum:

Bildende Kunst V 2, 63—119.

1) Lithographie in München S. 63. Fortsetzung von IV 2, 99 Gallerie zu München und Schleissheim. 2) Bildergallerie im Belvedere in Wien S. 66. Forts. von IV 2, 113. 3) Darstellung im Tempel, nach Fra Bartolomeo, gest. von C. Rahl S. 69. 4) Brüggemanns Altar im Dom zu Schleswig, von Böhndel S. 72. 5) Lithographie in Berlin S. 75. 6) Bildniss

Lord Byrons; französische Arbeit S. 89. 7) Galerie de Madame la Duchesse de Berry, herausg. von Chevalier Bonnemaison S. 91. Mit allgemeinen Bemerkungen über den französischen Kunstgeschmack. 8) Museum Worsleyanum. London S. 106. 9) A Selection of ancient Coins, herausg. von Dr. Nöhden S. 111. 10) Bilder des griechischen Alterthums, von J. Horner S. 115, vgl. IV 2, 168. 11) Galeria Riccardiana, Florenz, Piatti, gest. von Lasinio, Sohn S. 116, vgl. IV 2, 117. 12) Der Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg S. 117, vgl. IV 3, 123.

Bildende Kunst. Nachtrag V 2, 180—192.

1) Gemälde des Herrn Dr. Carus auf der Ausstellung zu Weimar S. 180. 2) Fortsetzung der Sammlung Boisserée-Bertram S. 183. Medaille auf Goethe von A. Bovy S. 185 (in Kupferstich dem Hefte beigegeben). 3) Neuentdeckte Denkmäler von Nubien; von G. F. Gau aus Cöln S. 185. 4) Der Eislauf oder das Schrittschuhfahren, hg. von Siegmund Zindel, Nürnberg S. 186. 5) Bildnisse Göttinger Professoren, von Ludwig Emil Grimm. Göttingen b. Dieterich S. 187. 6) Alterthümer und Naturansichten im Moselthale bey Trier: hg. von J. A. Ramboux, Text von J. Hugo Wyttenbach S. 188. 7) Die St. Katharinen Kirche zu Oppenheim, geometrisch und perspectivisch dargestellt von Franz Hubert Müller S. 191. Sämtliches unter Bildende Kunst Verzeichnete zweifellos von Meyer. Vergleicht man namentlich die Besprechung der Fortsetzung des Müllerischen Werkes über die Kirche zu Oppenheim, in Kunst u. Alterth. VI 409, die sicher von Goethe ist, mit der vorliegenden, so springt der kolossale Unterschied der Betrachtungsweise in die Augen. Meyer steht dem 'Gothischen, oder nach jetzt beliebter Art zu reden, dem deutschen Baugeschmack' kühl gegenüber, während Goethe sich warm dafür interessiert.

Bemerkungen über antike Denkmale in der Florentinischen Gallerie. Schluss in: C. A. Böttigers Amalthea 3, 200—210.

1826

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Bildende Kunst V 3, 40—69.

1) Homer nach Antiken (= Tischbeins Homer). Neuntes Heft S. 40, vgl. IV 1, 26 ff. 3, 38 ff. 2) Museum Wors-

leyanum. Forts. S. 45, vgl. V 2. 106 ff. 3) Forcella, Numismata aliquot sicula nunc primum edita. Neapel 1825 S. 49. 4) Osterwald, Sicilien S. 51, vgl. IV 2, 120 V 1, 19. 5) Goro, Pompeji S. 59. 6) Vogel, Pilnitz. Malereyen im Königl. Lustschloss zu Pilnitz: Die Philosophie, gest. von A. Krüger S. 63. 6) Wien: K. K. Bildergalerie im Belvedere S. 65; s. IV 2, 113. V 2, 66.

Nicht unter dem sonst Meyers Arbeiten zusammenfassenden Gesamttitel 'Bildende Kunst', sondern mitten unter einer ganzen Reihe von Aufsätzen Goethes finden sich folgende beiden Aufsätze, die schon aus diesem äusseren Grunde ohne Zweifel Goethe zuzuschreiben sind:

a) *Dom zu Köln.* Vorhalle, gez. von Moller. Probedruck der von Leisnier radierten Anlage. Mit Nachschrift V 3, 146—148.

Da bisher in der Regel Goethe über das Kölner Domwerk berichtet hat, so liegt es nahe, ihn auch hier als Verfasser zu vermuten. Vgl. ob. S. CLII.

b) *Steindruck* V 3, 148—159.

Fortsetzung VI 1, 27—46. Der Aufsatz zerfällt in zwei Teile: 1) München S. 148—153, d. h. Fortsetzung des Werks von der Königl. Baierischen Gemäldesammlung zu München und Schleissheim. 2) Stuttgart S. 153—159, d. h. Fortsetzung der Boisseréeschen Gemäldesammlung, lithographirt von Strixner. Beigegeben ist ein 'Tabellarisches Verzeichniss der Boisseréeschen lithographirten Bilder wie solche heftweise herausgekommen, bis zum July 1826.' Der Aufsatz in Kunst und Alterth. VI 1, 27—46, der ausdrücklich als 'Fortsetzung' bezeichnet ist, giebt eine Übersicht über die Leistungen in der Lithographie zu Berlin, Breslau, Hamburg, in der Schweiz, in St. Petersburg, in den Niederlanden, England, Italien und Frankreich, und zuletzt noch eine allgemeine 'Übersicht' S. 38—46. Auch diese Fortsetzung steht unter den Goetheschen Arbeiten, nicht unter 'bildende Kunst'. Nun hat K. Kuhn im Feuilleton der Frankfurter Zeitung vom 2. März 1884 'aus Kunst-Meyers Nachlass' einige Briefe veröffentlicht, von denen einer den Nachweis liefert, dass jedenfalls der Aufsatz über 'Stuttgart' von Goethe verfasst ist. Dieser schreibt nämlich am 20. Juni 1826 an Meyer: 'Hierbey mein Theuerster übersende die Folge vom Steindruck mit Bitte das Manuscript noch einmal durchzusehen. Den Aufsatz über Stuttgart habe nach Boisseréeschen Mittheilungen und Andeutungen geschrieben. Auf Fol. 40b Niederlande ist, wo

Fragezeichen steht ein Titel ausgelassen, welchen zu suppliren bitte. Versäumen Sie ja nicht, um 4 Uhr bei mir einzutreten, es wird uns beiderseitig wohlthun'. Kuhn hat hiernach den ganzen Aufsatz, der sich durch die grössere Überschrift Steindruck als eine Einheit zu erkennen giebt, in welcher Stuttgart ebenso nur eine Unterabteilung bildet, wie München, Berlin u. s. w., für Goethe in Anspruch genommen. L. Geiger widerspricht dem im Goethe-Jahrb. 6, 301 ff. und will bloss den Abschnitt über Stuttgart, sowie natürlich auch die zu diesem gehörige Tabelle, die echt goethisch ist, als erwiesenes Eigentum Goethes anerkennen. Dass das Datum unrichtig sei und für Juni Januar gelesen werden müsse, hat Geiger mit Rücksicht auf den Umstand vermutet, dass Meyer damals (im Juni) schwer krank gewesen sei; dass die Übersendung des Manuskripts an Meyer mit der Bitte um Durchsicht keinen vollgiltigen Beweis für Goethes Autorschaft bildet, sondern ebenso gut für einen in Goethes Haus ins Reine geschriebenen Aufsatz Meyers sprechen könnte, ist zuzugeben, ebenso, dass der Brief an einen Gesunden geschrieben zu sein scheint. Aber Geiger übersieht den Satz mit der Bitte um Ergänzung eines Titels; hätte Meyer den Aufsatz verfasst, so hätte Goethe ihn nicht um Ausfüllung einer Lücke zu bitten gebraucht. Indem aber Goethe den Aufsatz schrieb und sich nun des einen Titels nicht mehr genau erinnerte, liess er dem Freunde Raum zur Ergänzung. Ferner liegt der Grund, weshalb Goethe und nicht Meyer den Aufsatz über Steindruck verfasst, wohl eben in der schweren Erkrankung des letzteren, die übrigens nach Geigers eigenen Worten in den Mai fällt. Wenn Meyer am 11. Juli schon in Carlsbad war, muss er doch soweit wiederhergestellt gewesen sein, dass er die weite Reise unternehmen konnte, war also Ende Juni ohne Zweifel reconvalescent, und konnte so wohl Goethes Bitte vom 20. Juni willfahren, ihn Abends 4 Uhr zu besuchen. Nach längerer durch die Krankheit verursachter Entfernung musste ja ein Besuch doppelt 'beiderseitig wohlthun'. Auch dass Schadows zwei Briefe an Meyer, die Kuhn mitgeteilt hat, nicht viel beweisen, kann ich nicht finden. Wenn Schadow Meyer bittet, dass seiner Steindrücke in Kunst u. Alterth. Erwähnung geschehe, und ausdrücklich sagt, es sei ihm sehr daran gelegen, 'meine vielen Bemühungen um die Lithographie durch gute Worte des Herrn von Goethe ermuntert zu sehen', und wenn nun in dem Aufsatz über Steindruck, Fortsetzung VI 1, 27 gleich zu Anfang von Schadows Galeriewerk gerühmt wird, dass es unter seiner Leitung 'besser und besser' gedeihe und nachher S. 41 das Berliner Werk den Münchener und Stuttgarter Werken als ebenbürtig an die

Seite gestellt wird, so ist doch wohl zu glauben, dass damit eben Goethe diesem Wunsch entsprochen habe. Ins Gewicht fällt aber namentlich noch für Goethes Autorschaft, dass er am Schluss des früher von ihm verfassten Abschnitts über Stuttgart bereits die sämtlichen Teile der in Aussicht gestellten Fortsetzung in gleicher Reihenfolge wie hier angiebt. Ist aber die 'Fortsetzung' von Goethe, so wird er wohl auch den allerersten Teil 'München' verfasst haben. Und dass in der That der ganze Aufsatz über Steindruck von Goethe ist, dafür spricht zu guter letzt noch am nachdrücklichsten die Art der Behandlung, die von derjenigen Meyers, wie wir dies schon bei dem Aufsatz über Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen (Jen. A. L. Z. 1808 Nr. 67) gesehen haben, wesentlich abweicht. Während Meyer meist der Reihe nach die Blätter aufzählt, greift Goethe ins Volle hinein und nimmt das ihm am meisten Anziehende zunächst heraus, so gleich in dem Abschnitt über München V 3, 149; so auch in dem Abschnitt über Berlin VI 1, 27; und eine allgemeine Übersicht wie die hier S. 38—46 gegebene treffen wir bei Meyers Arbeiten über denselben Gegenstand überhaupt nie. Aber auch im Einzelnen findet sich manches, was sich mit Meyers Autorschaft nicht wohl vereinigen liesse. S. 36 z. B. spricht sich der Verfasser über die Lithographie in England wesentlich anders aus, als Meyer in IV 2, 109; während nämlich dieser die englischen Steindrücke in ihrer Wirkung im Ganzen lobt, wird im vorliegenden Aufsatz Englands Leistungen in der Lithographie kein günstiges Zeugnis ausgestellt. Alle diese Momente, äussere Umstände, briefliche Nachrichten und innere Gründe zusammengenommen, dürfte kaum noch daran zu zweifeln sein, dass wir Goethe als Verfasser des ganzen Aufsatzes über Steindruck in Kunst und Alterth. V 3 und VI 1 zu betrachten haben, wenn auch nicht ausgeschlossen ist, dass er mit Meyer Einzelnes schon vor dessen Erkrankung und nach seiner Genesung besprochen hat.

Meyers Thätigkeit für 'Kunst und Alterthum' ist überhaupt in diesem dritten Heft sehr spärlich (im ganzen 29 Seiten); auch im ersten Heft des sechsten Bandes (1827) begegnen wir nur zwei kurzen Abschnitten über bildende Kunst von 11, bezw. 16 Seiten; erst im zweiten Heft (1828) finden wir wieder eine längere Serie von Aufsätzen und Recensionen zur bildenden Kunst, sowie Bemerkungen von ihm, die Goethe in seine eigenen Aufsätze lose verwoben hat.

Dagegen fällt ins Jahr 1826 noch die Herausgabe von Meyers schon früher im Zusammenhang mit seiner Kunstgeschichte verfasster

Tabelle zur Kunstgeschichte.

Goethe spricht sich über dieselbe Kunst u. Alterth. V 3, 182 f. aufs anerkennendste aus.

1827

In: **Über Kunst und Alterthum:** [1])

Bildende Kunst VI 1, 147—158.

1) Königliche Galerie zu München und Schleissheim. Fortsetzung. Der Morgen, nach Peter Hess lithogr. von Fr. Hohl S. 147. 2) Boisserées Sammlung alt nieder- und oberdeutscher Gemälde, Forts. S. 148; vgl. V 3, 153 ff. 3) Paris 1826. a) Chronique amoureuse de la Cour de France. 80 Tableaux lithographiés etc. par M. M. Maurin, etc. Text von MM. Musset-Patay et Sazerac. b) Un mois en Suisse par M. Hilaire Sazerac et M. Edouard Pingret S. 151. 4) Basle, en Suisse. Souvenirs de la Vallée de Chamonix, par Samuel Birmann, publiés par Birmann et fils S. 154. 5) Darstellungen zu Goethes Faust, von Ludwig Nauwerk, 1. Heft in 4 Blättern. Hamburger Steindruck. S 155. 6) Nöhden, A Selection of ancient coins. Forts. nebst Nachricht vom Tode des Verfassers S. 157.

Für Meyers Urheberschaft liegen zwingende Beweise nicht vor. Ein bestimmtes Indicium ist die Bezeichnung des Herrn P. Birmann (S. 155) als alten Freunds und römischen Studiengenossen; so konnte Goethe wohl kaum schreiben, in dessen Werken, namentlich in der italienischen Reise sich der Name gar nicht erwähnt findet. Nr. 5 könnte von Goethe sein, der VI 2, 428 f. die Fortsetzung bespricht und sich dabei auf die frühere Erwähnung des Werkes bezieht. Doch ist dieser Umstand kein zwingender Grund, auch die erste Besprechung ihm zuzuweisen; vgl. S. CLX Anm.

Bildende Kunst I 1, 169—184.

Dieser zweite Abschnitt trägt noch die weitere Überschrift: Sendungen aus Berlin und enthält folgende 3 Stücke: 1) Antike Malereyen aus Herculanum und Pompeji. Kopieen in Gouachefarbe und Kreidezeichnungen von Ternite, sowie Lithographie nach diesen Blättern von dem-

1) Über den Aufsatz 'Steindruck'. Fortsetzung, S. 27—46 s. oben S. CLV ff.

selben S. 169—179. Dass Goethe an diesen Erscheinungen lebhaften Anteil nahm, ist bekannt, dennoch scheint Meyer der Verfasser des Artikels zu sein, indem nicht nur der Anteil Goethes in diesem Heft ohnediess schon ein sehr grosser ist, sondern auch die Stileigentümlichkeiten ganz auf Meyer hinweisen. (Vgl. Strehlke, Goethe-Briefe 2, 315). Für Meyer spricht namentlich die Hervorhebung der Farbenharmonie in den antiken Gemälden, auf die er schon in der Aldobrandinischen Hochzeit so nachdrücklich hingewiesen hatte. In Kunst u. Alterth. VI 2, 297 ff. kommt Meyer, der dort als Verf. genannt ist, auf vorliegende Besprechung der Bilder Ternites aus Veranlassung der Abbildungen Zahns zurück. 2) Fiesole, Krönung Mariä, in Kupfer gestochen nach Federumrissen von Ternite S. 179—182. Hier erweist sich wieder Meyer durch sein strenges Urteil als Verfasser. 3) Gipsabgüsse einer Copie der Venus von Melos und einer Amazone zu Pferd; Terrakotta-Nachbildung der mediceischen Venus S. 182—184. An sämtlichen drei Stücken von Nr. 3 scheint Goethe bei der Abfassung ziemlich starken Anteil gehabt zu haben.

1828

In: Über Kunst und Alterthum:

Bildende Kunst VI 2, 287—317.

Enthält folgende fünfzehn, laut Angabe auf dem Umschlag fast sämtlich von Meyer herrührenden Stücke: 1) Peintures de Polygnote dans la Lesche de Delphe par Riepenhausen. S. 287—294. Es ist dies der letzte der auf Polygnot bezüglichen Aufsätze der Weimarischen Kunstfreunde und behandelt den Riepenhausenschen Wiederherstellungsversuch des Polygnotischen Gemäldes der Unterwelt auf der linken Seite der Lesche zu Delphi; vgl. I. Jen. A. L. Z. 1804. Programm zum ersten Quartal S. VII; während an dieser Stelle die Kritik der Gemälde von Riepenhausen von Meyer ist, rührt der grosse Aufsatz S. IX—XXIII von Goethe her, ferner II. Die Kritik Meyers über das bei Dieterich in Göttingen erschienene Werk der Gebrüder Riepenhausen, Jen. A. L. Z. 1805, Nr. 144. III. Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi u. s. w. Progr. zum III. Quartal der Jen. A. L. Z. 1805 S. I—IV. Dazu kommt also als IV. auf diesen Gegenstand bezügliche Arbeit Meyers der vorliegende Aufsatz. 2) Illustrazione al sarcofago Agrigentino di Raffaello Politi Siracusano. 4to. 21 S. Text und 4 Kupfertafeln S. 294—97. 3) Zahns Abbildungen aus Pompeji S. 297—99, vgl. VI 1, 169 ff. 4) Ankündigung von: Gerhard, r'

edirte Denkmale S. 299f. = Antike Bildwerke zum erstenmal bekannt gemacht von Ed. Gerhard. 1827. O. Jahn, Leben E. Gerhards S. 68 Anm. 1. scheint Goethe als Verfasser anzusehen, wenn er ihn nicht vielmehr bloss als Herausgeber der Zeitschrift nennt; immerhin wäre bei der Kürze der Ankündigung der Verfasser nicht absolut sicher zu ermitteln, wenn nicht auf dem Umschlag Meyer als Verfasser genannt wäre. Ebenso bei 5) Panofka, Verzeichniss der antiken Kunstwerke aus dem Nachlass des K. preuss. Consuls Bartholdy S. 300 ff. 6) Horner. Bilder des griechischen Alterthums S. 302. Vgl. IV 2, 168. V 2, 115 und dann Goethes[1]) Aufsatz über Steindruck VI 1, 31. 7) Lithographische Blätter nach Alt Nieder- und Oberdeutschen Gemälden, aus einer gegenwärtig im Besitz Ihro Maj. des Königs von Bayern, sonst der Gebrüder Boisserée und Bertram, befindlichen Sammlung, Lieferung Nro. 17 und 18. S. 303—306. In der trockenen und rein beschreibenden Aufzählung ist Meyer unverkennbar, vgl. dagegen Goethes Aufsatz über die 13—15. Lieferung (V 3, 153 ff.) und hinwiederum denjenigen Meyers über Lieferung 15 Schluss und 16 (VI 1, 148 f.) 8) Bildniss Sr. Majestät des Königs von Bayern, nach Stieler, lithogr. von G. Schreiner S. 306. 9) C. F. Zelter, halbe Figur nach C. Begas, lithogr. von L. Heine S. 307. 10) Sechs Ansichten von Frankfurt am Mayn und der Umgegend, gez. von Radl und Delkeskamp, lithographirt von Deroy, Bichebois und Courlin, 1. Heft S. 308 f. 11) Ankündigung von: Moller, Freyburger Münster S. 309 f. 12) Ansicht des Strassburger Münsters, gez. von T. Günther, gest. von F. J. Oberthür. Strassburg, Schmidt und Grucker S. 310 f. 13) Drei englische Taschenbücher mit Kupferstichen und Vignetten S. 311—315. Bis hierher sind also nach dem Umschlag alle Stücke von Meyer, die zwei folgenden sind in dem dortigen Register gar nicht aufgeführt, aber wohl ebenfalls Meyer zuzuweisen. Es sind: 14) Leonore von Bürger. In 12 Umrisstafeln. erfunden und gezeichnet von (Prof.) J. Chr. Ruhl. Klein quer Fol. S. 315. 15) Skizzen und Umrisse zu Shakespears Dramen, erfunden und radirt von Ludwig Sigismund Ruhl. Gross 4to. S. 316 f.

[1]) Aus dem Wortlaut vorliegender Anzeige könnte man schliessen wollen, dass alle vier Anzeigen von einer Hand seien. 'Schon dreymal geschah in diesen Blättern der Bilder des griechischen Alterthums von Herrn Prof. Joh. Horner Erwähnung und gerne spendeten wir ihnen das wohlverdiente Lob'. Allein wo ein so inniges Zusammenwirken wie zwischen Goethe und Meyer stattfindet, kommt das wir in seiner eigentlichsten Bedeutung zur Geltung, und ist daraus auf den Verfasser gar kein Schluss zu ziehen.

Der Schluss des zweiten Heftes gehört fast ausschliesslich Goethe an: von Seite 378 an kommt bis zum Ende in kleinerem Druck eine lange Reihe von Beurteilungen, welche nach dem Umschlag meist vom Herausgeber sind. In dieser Reihe begegnen uns einzelne Abschnitte zwischen Anführungszeichen. Diese können natürlich keinen andern Sinn haben, als dass Goethe hier einen andern Verfasser einführt; fällt das Eingeführte in das Arbeitsgebiet Meyers, so darf an dessen Autorschaft nicht gezweifelt werden, während Arbeiten ohne diese Zeichen nach der Bemerkung auf dem Umschlag Goethe zugewiesen werden müssen. Danach sind verschiedene von Strehlke in Goethes Werke, Bd. 28 aufgenommene Arbeiten dort zu entfernen und für Meyer zu reklamieren.

1) *Aeusserungen eines Kunstfreundes* VI 2, 390—391.

Im Anschluss an Goethes Besprechung der illustrirten französischen Übersetzung seines Faust von Stapfer. Hierbei ist wohl kaum an einen andern Kunstfreund als an Meyer zu denken.

2) *Tabellen* zur Geschichte der neuern Malerei von *C. Iken* S. 404.

Zwischen Anführungszeichen.

3) *Verzeichniss der von Speck'schen Gemälde-Sammlung. Herausgegeben von dem Besitzer derselben. 1827* S. 410.

Vgl. Strehlke in Goethes Werken 28, 846 f. Allein die Anführungszeichen gestatten nicht, Goethe als Verfasser anzusehen.

4) *Umrisse nach alt-italiänischen und alt-deutschen Gemälden* im Besitze von *C. F. Wendelstädt, Inspector am Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.* S. 411.

Zwischen Anführungszeichen. Irrtümlich in Goethes Werken 28, 847.

5) *Das Hinscheiden der Maria von Schooreel* S. 430.
Zwischen Anführungszeichen. Irrtümlich in Goethes Werken 28, 851.

6) *Ankündigung eines bedeutenden Kupferstichs:* Rafaels Kreuztragung (il Spasimo di Sicilia) gest. von Toschi S. 431 f.

Zwischen Anführungszeichen, also mit Unrecht in Goethes Werken 28, 852 f. Auch der Stil spricht für Meyer.

1831

Nehrlichs Darstellungen über Faust in: 'Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften (Beilage zur Abendzeitung) herausgegeben von C. G. Th. Winkler (Th. Hell), Nr. 105, vom 31. Dez. Unterzeichnet ist: Im Namen der Weimarischen Kunstfreunde J. W. Goethe, 10. November 1831.

Strehlke hat diese Besprechung in die Werke aufgenommen (28, 853 f.). Nehrlich, Maler in Carlsruhe, hatte Goethe sechzehn Darstellungen aus Faust gesendet, und diese Besprechung war die Antwort. Diese mutet aber in keinerlei Weise goethisch an; schon die Art, wie von Goethes Faust als der Dichtung eines Dritten gesprochen wird, verbietet an ihn zu denken. Die Bilder werden ganz nach Meyers Gesichtspunkten durchgenommen: Erfindung, Motivierung, Ausdruck, Geberden, Proportionen, Gewandung. Die Art der Unterzeichnung zwingt nicht, Goethe als Verfasser anzunehmen, wir haben sie schon unter Programmen gefunden, die bis auf die Redaktion gar nicht von ihm verfasst waren; er will dadurch bloss sein Einverständnis mit dem Vorgetragenen anzeigen. Im vorliegenden Fall war er der Aufmerksamkeit des Künstlers eine Antwort schuldig; er entledigte sich seiner Verpflichtung, indem er die Antwort Meyer übertrug und durch seine Unterschrift dafür eintrat; aber gerade der Zusatz 'im Namen der W. K. F.' beweist hier, dass er nicht der Verfasser ist; sonst hätte sein Name allein genügt.

1832

In: **Über Kunst und Alterthum.** Von Goethe. Aus seinem Nachlass herausgegeben durch die Weimarischen Kunstfreunde. Datum der Widmung: Weimar, den 22. September 1832:

Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände VI 3. 433—453.

Auf dem Umschlag sind Goethe und Meyer als Verfasser genannt. Der Letztere ergänzte die fragmentarische Arbeit Goethes nach dessen Tode durch Erklärungen, indem er den Text Goethes von seinen Zusätzen durch Anführungszeichen trennte. Als das Heft herauskam, war Meyer seinem Freunde bereits im Tode nachgefolgt. Aber jedenfalls gehörte er noch unter die Herausgeber, die auf dem Titel sich als die Weimarischen Kunstfreunde bezeichneten; erst als auch er erkrankte und schied, fiel die Aufgabe der Zusammenstellung wohl Soret und Eckermann, sowie dem Kanzler von Müller zu, der das Schlusswort geschrieben hat. Die Einführungsworte des ersten Aufsatzes werden also wohl von Meyer herrühren, weshalb wir sie hier folgen lassen:

'Den nachfolgenden Aufsatz über die Kunst in landschaftlichen Darstellungen lassen wir gebührendermassen gleich die erste Stelle in gegenwärtigem Heft einnehmen, weil ihn Goethe noch selbst für dasselbe entworfen, an der wirklichen Ausarbeitung aber durch den Tod gehindert worden. Ist diese kleine Schrift auch lückenhaft, wie solche sich unter dem Nachlass unsers grossen dahingeschiedenen Freundes vorfand, so bleibt sie nichts destoweniger eine dem verständigen Kunstliebhaber schätzbare, zu weiterm fruchtbringenden Nachdenken aufregende Arbeit. Allerwärts offenbart sich gründliche Sachkenntniss im Bunde mit einem hellen, eindringenden, das Ganze umfassenden und beherrschenden Geist.

'Der eigentlichen Abhandlung über landschaftliche Darstellungen war ein Blatt beygelegt, welches zwar wahrscheinlich früher geschrieben, doch seinem Inhalt nach sich auf dieselbe zu beziehen scheinet und ihr daher schicklich vorangeht. Weil aber das Fragmentarische in Goethe's Schrift zwischendurch Erklärungen nöthig zu haben schien, so ist überall, was ursprünglich zum Manuscript des Meisters gehört, durch vorgesetzte Häkchen von den Zusätzen unterschieden.'

Da der Aufsatz mit Meyers Erklärungen in der Hempelschen Goethe-Ausgabe (28, 875—882) nach dem ersten Druck in Kunst und Alterth. aufgenommen ist, wurde von der Aufnahme dieses Opus posthumum in unsere Sammlung abgesehen.

Siegesglück Napoleons in Ober-Italien, Zwey und dreyssig Kupferblätter nach *Appiani* von verschiedenen Meistern. Unterzeichnet: *Meyer*. VI 3, 454—481.

Nach dem Umschlag ist Goethe Mitverfasser; und es liegt auf der Hand, dass von ihm die einleitenden Worte und der erste

geschichtliche Teil bis S. 461 herrühren. Die künstlerische Betrachtung bis zum Schluss ist von Meyer. Der erste Teil findet sich nicht in Goethes Werken, da er ohne den zweiten kein selbständiges Ganze bildet.

Über Goethe's Colossalbildniss in Marmor von David. Unterzeichnet: *Meyer.* VI 3, 482—491. Neudr. Nr. 13.

Eine schöne Charakteristik des vielangefochtenen Bildwerks; als Zeugnis eines so innig mit Goethe vertrauten Freundes von doppeltem Werte; und die Analyse des Werks verdient daher die volle Beachtung jedes Goethe-Freundes.

Damit schliessen Meyers Beiträge und die letzte Arbeit aus seiner Feder ist so zugleich ein Denkmal für den dahingeschiedenen Freund, dem er so bald im Tode folgte.

Schön schildert der Kanzler von Müller im 'Rückblick und Schlusswort' die gemeinsame Thätigkeit der eng verbundenen Freunde für die Kunst. 'Was in bildender Kunst sich hervorthut, sagt er S. 641, wird im rechten Lichte ausgestellt, wohlmeinend besprochen, nach Motiven und Ausführung unbefangen beurteilt. Daran knüpfen sich vielseitig belehrende Winke, Vorschläge und ausführliche Schilderungen einzelner Kunstwerke; H. Meyers kritisch-historische Studien, sein scharfes Beobachtungstalent und Goethe's geniale Auffassungs- und Darstellungsgabe durchdringen sich wechselseitig zu freundlicher Harmonie und führen uns oft z. B. im Triumphzug des Mantegna, die Gestalten und Meisterwerke frühester Epochen in lebendiger Anschaulichkeit vorüber.' Und C. A. Böttiger widmet ihm in einem Nekrolog die treffenden Worte: 'Immer bleibt Meyers ergebnissreiches Zusammenwirken mit Goethe, und seine Bescheidenheit, womit er dem kristallhellen Bache glich, der im breiten Strom seinen Namen verliert, der schönste und unverwelklichste Todtenkranz.'

Unsere ganze Zusammenstellung von Meyers Schriften ist ein Beweis für die Wahrheit dieses Wortes. Oft war es schwer, oft unmöglich, den Namen des Verfassers im Strome der Leistungen der Weimarischen Kunstfreunde wieder zu finden; ob es uns gelungen, mögen andere entscheiden; wir selber sind weit entfernt zu glauben, dass mit vorliegendem Versuch alle Fragen gelöst, alle Zweifel gehoben seien. Wir sind zufrieden, wenn uns das Zeugnis nicht versagt wird, dass die Lösung der schwierigen Frage um einen wesentlichen Schritt gefördert worden ist.

Die Anordnung der in die Sammlung aufgenommenen Stücke ist nach dem Goetheschen Programme der Propyläen getroffen, wo Theorie, Geschichte und Ausübung die leitenden Gesichtspunkte sind, s. S. XXXII.

Der Text der in die Sammlung aufgenommenen Aufsätze schliesst sich durchweg den ersten Drucken an. Das zweite, vierte und achte Stück ist im Original in Antiqua gesetzt. Offenbare Druckfehler wurden ohne ausdrücklichen Vermerk verbessert, z. B. S. 32 Z. 18 ware | 105, 4 herausgeben | 123, 14 Pietero | 202, 20 vorzülich u. a. m. Unrichtige Schreibweise von Namen wurde nicht berichtigt, wenn der Klang des Wortes dadurch nicht alteriert wird, z. B. 16, 4 Onix | 33, 34 Syrenen | 91, 10 Mycon | 223, 30 Hieronimus | 251, 2 u. ö. Fiſcher. In den Anmerkungen zu dem Aufsatz über neu-deutsche religios-patriotische Kunst war durch die Art des ersten Druckes schon auf Ergänzungen hingewiesen; diese wurden in eckigen Klammern in Antiqua beigesetzt. Sonst ist verbessert: 8, 13 konnte | 11, 31 Vorderſeite) im | 14, 1 Sinn) mythiſche | 19, 11 im aus ein | 25, 11 Bewegung Begierden | 26, 24 Corrain | 32, 15 allgemeine | 32, 26 vorgeſtellt | 32, 33 vergißt | 33, 8 Gang | 33, 26 Domenichio | 34, 36 inediti T. | 35, 26 Dirge aus Dinge | 35, 33 und nachher Zetheus | 39, 35 Vatikans L. | 40, 20 Valerii | 41, 21 Pouſſin | 48, 11 zwey und | 51, 27 einen | 53, 28 angeführte | 54, 18 gewonnen hingegen, entſteht | 55, 3 bringen die | 59, 6 welchen | 82, 25 deſſelben | 84, 23 Ludeviſiſche | 86, 31 des aus der | Callipygis | 89, 33 Künſtler, ihre | 95, 5 Zeit und | 96, 8 Vielen | 108, 5 die aus der | 109, 18 Pflanzen, iſt | ſagen er | 113, 27 bezielende | 125, 37 das | 128, 22 Hieroglyphen wahrhafte | 129, 2 2 te | 129, 5 1 ſte | 131, 19 derſelben | 140, 36 Cyſtra | 143, 18 war | 145, 28 allem | 149, 10 Bräutigams in | 158, 7 dem aus den | 167, 10 deſſelben | 167, 23 manchem | 172, 22 denſelben | 176, 6

milder natürlicher | 180, 18 aus Behandlung | 185, 8 Streich | 195, 10 Logen; | 199, 1 zc die | 199, 34 Attila in | 202, 24 Gruppen | 206, 11 Lieblingsgötter | 211, 22 wahrnahmen | 216, 8 im | 216, 25 gegründesten | 217, 12 Stellung ihrem | 218, 35 Epicharmes | 220, 4 sichern | 221, 34 Parnaß. Horaz | 225, 2 empfehlenswerth. | 225, 14 Jul. II. bey | 231, 33 Bilden | 235, 34 Jakobszug | 236, 34 sein älterer | wird. Die | 241, 21 übergegangen | 241, 29 kräftigem | 242, 3 vorhält. | 242, 4 Mechisebech | 242, 7 Landschafsmahlerey |

Eigentümlicher Gebrauch von Wörtern begegnet 82, 30 Gegenstand = Gegenstück | 95, 7 vorüber = gegenüber | 133, 3 gelten mit Accusativ = betreffen, angehen |

Anmerkungen. 56, 6 Preisaufgabe: s. Fünfte Weimarische Kunstausstellung 1803, Programm zur Jen. A. L. Z. 1804: Odysseus bei Polyphem.

71, 11 Apollokopf: sog. Apollo Pourtalès, Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse des Berliner Museums Nr. 1526, Müller-Wieseler, Denkmäler alter Kunst 2, Taf. 11, 123.

73, 35 Basrelief in der Villa Albani: das sog. Leukothea-Relief, Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. 1[3], 174 f., Friederichs-Wolters Nr. 243.

74, 13 Statue der Minerva: vgl. Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 1 § 13 und Anm. 30.

75, 2 Cippus: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 3, 2 § 14 und Anm. 72, Taf. 5.

75, 4 dreyeckigter Altar in der Villa Borghese: sog. Zwölfgötteraltar, jetzt in Louvre, Winckelmann, Kunstgesch. Buch 3, 2, § 5 u. 6, Anm. 41 u. 45, Taf. 7. 8. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst § 96, 22, Friederichs-Wolters Nr. 422, Overbeck, Gesch. der griech. Plastik 1[3], 197 f.

76, 22 Basrelief in der Villa Albani: Overbeck, Griech. Plast. 1[3], 198, Kunstmythol. 3, 174 ff., Atlas dazu Taf. 10, Nr. 29.

77, 1 dreyseitiges Werk: die berühmte Dresdner Dreifussbasis, Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 1 § 13, Anm. 30, Taf. 32, BCD, Overbeck, Griech. Plast. 1[3], 199 f., Friederichs-Wolters Nr. 423, H. Hettner, Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden[4], S. 76, 80.

78, 2 rundes Werk: Winckelmann Kunstgesch. Buch 3, 2, § 16 und Anm. 76, Müller-Wieseler, Denkm. alter Kunst 2, Taf. 18, 197, Friederichs-Wolters Nr. 424, O. Jahn, Arch. Aufs. 108.

78, 3 Basrelief des Kallimachus: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2, § 14 und Anm. 30, Atlas zu Meyers Kunstgesch. Taf. 5 D.

78, 20 Vestalin: jetzt genannt Hestia, Winckelmann, Kunstg. Buch 3, 2 § 11, Buch 5, 5 § 4, Buch 8, 2, Anm. 1, Taf. 39 B. Friederichs-Wolters Nr. 212.

78, 21 zwey männliche unbekleidete Statuen: vermag ich nicht nachzuweisen.

78, 35 Pallas: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 1 Anm. 30, Taf. 32 A, Buch 8, 2 Anm. 10, Abs. 4, Friederichs-Wolters Nr. 444, Hettner S. 67, 61, Overbeck, Griech. Plast. 1[3], 195 fig. 46.

79, 23 Altar im Capitolinischen Museum: Meyers Kunstgesch. 1, 51, Atlas dazu Taf. 6, ABCD.

80, 30 Minerva: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2 Anm. 1, Abs. 6—9, Taf. 20 C. Friederichs-Wolters Nr. 476.

81, 10 Barbarinische Muse: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 9, 1 § 29, Buch 8, 1 Anm. 29, Buch 8, 2 Anm. 1 Schluss.

81, 17 Minerva: wahrscheinlich = Hettner S. 73, 72, Friederichs-Wolters Nr. 478.

81, 36 Figur auf dem Monte Cavallo: der bekannte Pferdebändiger, Atlas zu Meyers Kunstgesch. Taf. 15, A, Friederichs-Wolters Nr. 1270.

82, 14 Minerva: Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst 2, Taf. 19, 205, Friederichs-Wolters Nr. 1436.

82, 28 Kopf des Apollo: vermag ich nicht nachzuweisen.

83, 21 Minerva in der Villa Albani, Brustbild und Statue: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2 § 4 und Anm. 10, Abs. 14. Friederichs-Wolters Nr. 524. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Tf. 70.

83, 36 Amazone: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2 Anm. 10, Abs. 16 u. 17.

Für die im dritten Stück, S. 84—87 aufgeführten Bildwerke habe ich Nachweisungen nicht für nötig erachtet, da dieselben allgemeiner bekannt sind.

91, 19 Ctesilaus: so wurde der Name früher gelesen, jetzt ist Kresilas als richtige Form festgestellt.

93, 26 ff. In dieser Form kann der Satz unmöglich geschrieben sein; vielleicht ist vor Tydias ein Komma statt des Punktes zu setzen, wodurch Tydias zweites Objekt zu halten Z. 24 wird.

118, 32 f. Nachrichten über Boisserée's Sammlung s. Kunst und Alterthum I 1, 132 ff. = Goethe, Werke 26, 316 ff.

140, 28 Parthenon: Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts herein hielt man die Giebelgruppen des Parthenon für Werke aus Hadrians Zeit, veranlasst durch Spons Reisebeschreibung 1678, der in zwei Figuren des Westgiebels Hadrian und Sabina zu erkennen glaubte, vgl. Michaelis, Der Parthenon, S. 60 ff.

Berichtigungen. l.: 72, 12 vielen | 72, 27 ganzen | 75, 1 weitern | 76, 18 hundertmal | 77, 4 geweyhten | 77, 15 gewiße | 77, 20 Gedankenstrich zu streichen | 78, 12 gesehn | 79, 9 nicht | 80, 20 erhabenen | 80, 24 der (nach dem Druckfehlerverzeichnis in Horen I) | 135, 36 öfterer | 141, 8 worden |

Zum Schlusse spreche ich allen denen, welche mir bei dieser Arbeit mit Rat und That an die Hand gegangen sind, meinen verbindlichsten Dank aus, nämlich den Herren R. Köhler in Weimar, Förstemann und Woermann in Dresden, A. Dürr in Leipzig, H. Fischer in Stuttgart, vor allem aber dem Herausgeber der Litteraturdenkmale selbst, dessen Rat ich nie umsonst nachgesucht habe, dem ich manchen schätzbaren Wink verdanke, und der namentlich an der mit den grössten Schwierigkeiten verknüpften Korrektur unermüdlich mitgewirkt hat.

Calw, 5. September 1886.

Paul Weizsäcker.

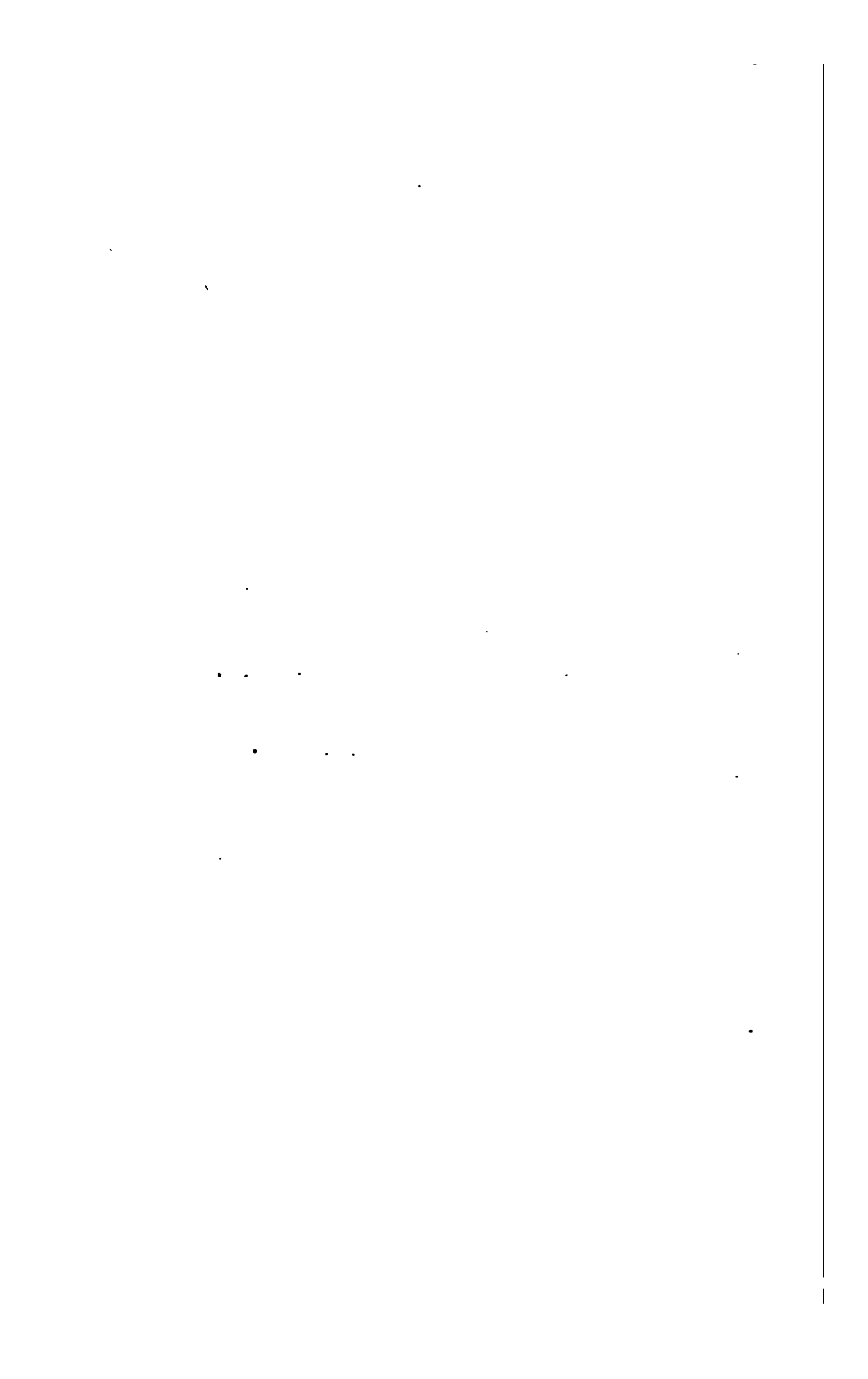
Inhalt.

Kleine

Schriften zur Kunst

von

Heinrich Meyer



Kleine

Schriften zur Kunst

von

Heinrich Meyer

1]

Über die Gegenstände der bildenden Kunst.

[Propyläen 1798 Bd. 1 St. 1 S. 20—54; St. 2 S. 45—81]

[1,20] Indem der bildende Künstler ein Werk hervorzubringen gedenkt, hat er bey der Wahl des Gegenstandes besonders vorsichtig zu seyn, indem sowohl der Fortgang seiner 5 Arbeit als das Glük seines vollendeten Werks von derselben abhängt. Ein guter und vortheilhafter Gegenstand hebt und trägt den Genius, befördert, giebt Muth und Kräfte das Angefangne mit Lust zu vollenden, hingegen legt der schlechte oder widerstrebende Gegenstand immerfort neue Hindernisse in 10 den Weg, ermüdet und schlägt nieder; es wird weder der Künstler seines Werkes froh, noch der Beschauer desselben vollkommen befriedigt werden können.

Indem wir nun in dieser wichtigen Angelegenheit unsern Kunstgenossen, nach bester Einsicht und Überzeugung, einigen 15 Rath zu geben wünschen, halten wir uns nicht im allgemeinen auf, welches an einem andern Orte seinen Platz finden wird, sondern wenden uns unmittelbar zu [21] der Materie, welche wir diesmal zu behandeln, uns vorgenommen haben.

Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein 20 Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, das es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig seyn, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber 25

schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden. So wie wir
ein Gedicht tadeln würden, dessen Fabel und Motive nur aus
angehängten Noten verständlich werden könnten, so haben wir
Ursache mit Gemählden oder Statuen unzufrieden zu seyn,
5 deren Bedeutung nicht vor unserm Auge liegt, sondern erst
nachgelesen oder erzählt werden müßte.

Von den Gegenständen überhaupt.

Sondern wir von Werken der bildenden Kunst aller Art
dasjenige ab, was ihnen durch Form und Farben, durch
10 geistige und mechanische Behandlung geliehen wird, so bleiben
nur noch die Stoffe, die Gegenstände, zur Betrachtung übrig;
wir unterscheiden dreyerley Arten:

[22] Die ersten sind die vortheilhaften, der Kunst
angemessen und bequem. Das Werk liegt gleichsam schon im
15 Keime darinn, und wächst unter der pflegenden Hand des
Künstlers schnell hervor.

Die andern, welche man gleichgültige oder unthätige
Gegenstände nennen möchte, hängen ganz von der Behandlung
ab, sie sind unbedeutend, wenn nicht das Genie des Künstlers
20 Gehalt hineinlegt.

Die dritte Art sind die widerstrebenden, welche, den
ersten Forderungen zuwider, sich nicht selbst aussprechen. An
ihnen ist alle Mühe verlohren, weil sie dem Beschauenden nicht
deutlich werden können. Geschmack und Kunst erschöpfen ihre
25 Kräfte umsonst daran, und werden zwar endlich ein angenehmes,
wohl in die Augen fallendes Bild zuwege bringen, aber be-
deutend, allgemein wirkend kann es nicht werden.

Von den vortheilhaften Gegenständen.

Die einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen scheint
30 der Kunst und durch sie uns selbst wieder am nächsten zu
liegen; es bedarf bey ihnen keiner Erklärung, sie wirken un-
mittelbar. Wir gehen deswegen von ihnen aus, und denken
sie uns auf einer gewissen Stufe. Höher hinauf setzen wir
die historischen Darstellungen, einzeln oder [23] im Cyklus,
35 dann folgen die Characterbilder, ferner die erfundnen (poetischen)

mythischen und allegorischen Bilder, ganz zu oberst setzen wir die symbolisch bedeutenden, ebenfalls einzeln oder im Cyklus.

Haben wir nun auf diese Weise die höchste Höhe erreicht, so finden wir tiefer als die reinmenschlichen, die Scenen des gemeinen Lebens; auch gebührt den Thierstüken und den Land- 5 schaften ein Platz unter den Gegenständen, welche für die Darstellung tauglich sind, weil sie nach ihrer Art wirksam und bedeutend seyn können, ob sie gleich immer ein geringeres Interesse einflösen, als diejenigen, welche menschliche Handlungen und Figuren zum Grunde haben. 10

Rein menschliche Darstellungen.

Unter rein menschliche Darstellungen sind vornehmlich zu zählen alle diejenigen sogenanten Madonnenbilder und heiligen Familien, deren Figuren, in Gestalt und Zügen, nicht über schöne Natur und Menschheit erhoben sind, wenn wir einige 15 conventionelle Zeichen, z. B. den goldenen Schein um die Köpfe, und allenfalls episodische Nebenfiguren von Engeln, oder dem weissagenden kleinen Johannes dabey übersehen wollen, so können beynahe alle insgesammt unter diese Klasse gerechnet werden; denn die [24] neuere Kunst erhob sich in wenigen 20 von diesen Bildern bis zur höhern symbolischen Bedeutung, und was sind die übrigen anders als Mütter, welche ihre Kinder pflegen, tränken, ankleiden, zart und liebend in die Arme schliessen? Selbst die Madonna della Seggiola[1]) z. B. ist nicht mehr, als vielleicht nur das fürtreflichste Bild dieser 25 Art. Wahrscheinlich ist sie ein Bildniß, oder sie könnte es doch seyn, denn es leben gewiß zu allen Zeiten, und in jedem Lande eben so schöne Frauen, und vielleicht mehrere als man denken möchte. Gedachtes Bild hat nichts von dem Hohen, Heiligen, Himmlischen, was wir mit der Idee von der Mutter 30 Gottes zu verbinden pflegen, oder verbinden müßten, sondern es ist blos reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit, und gerade daher fließt der unendlich unwiderstehliche Reitz, daher liegt es allen Wünschen und Hoffnungen eines jeden

---

[1]) Meisterstück von Rafael, im Pallast Pitti, zu Florenz. 35

Herzens so nahe, und bedarf keines fernern Zweks, keiner andern Bedeutung. Der kleine Johannes ist eine Episode, ein Attribut, welches das Kunstwerk mehr rundet, und die Anordnung desselben vollkommen macht, aber deswegen die 5 Darstellung in ihrem innern Character nicht ändern kann. Es darf kaum noch angemerkt werden, daß [25] dieses Fach nicht nur das Ruhige und Reizende, sondern auch das Rührende und Pathetische, und alles, was zwischen diesen beyden Extremen liegt, umfassen kann. Ein sehr schönes Beyspiel von der lezten 10 Art ist das Incendio di Borgo,[1]) in welchem Rafael, mit weiser Überlegung, das Historisch-bedingte, Dunkle und Mystische dem Rein-menschlichen aufgeopfert hat. Es ist die allgemeine Vorstellung von einer bey Nacht ausbrechenden Feuersbrunst. Aus Verwirrung, Noth, Schreken und Gefahr, welche in solchem 15 Falle zu entstehen pflegen, sind die rührenden Motive gezogen, wodurch das Werk einem jeden Beschauer so werth und so interessant wird. Der Papst, welcher den Segen spricht, und damit dem Feuer Einhalt thut, ist weit zurük, als entfernter Zuschauer, in den Hintergrund verwiesen, wo er auf die 20 Wirkung und den ersten Eindruk des Ganzen keinen entschiedenen Einfluß haben kann. Die Vergleichung dieses Bildes mit der Anlandung der Sarazenen zu Ostia,[2]) ist besonders lehrreich, weil derselbe grosse Meister darinnen eine fast ähnliche Aufgabe, ganz im entgegen- [26] gesezten Sinne, aber auch 25 mit sehr verschiedenem Erfolg behandelt hat. Hier thront der Papst im Vordergrunde und betet, Gefangene werden vor ihn gebracht, in der Ferne ist der Streit vorgestellt. Es fehlt gewiß auch diesem Stück nicht an Verdiensten des Styls, der Zeichnung und Ausführung, aber wenn von Rafaels Bildern 30 im Vatikan die Rede ist, so erwähnt man doch immer desselben kaum oder nur beyläufig, denn es interessirt nicht und ist undeutlich, der Gegenstand ward jezt durch die Umwendung mystisch, und für die Darstellung widerstrebend, man muß das Vergnügen, welches die Anschauung gewährt, mit der Mühe

35 [1]) Eins der grossen Wandgemählde im Vatikan.

[2]) Ebendaselbst, und eigentlich das Nebenstück vom Incendio di Borgo.

erkaufen, die Bedeutung zu entziffern, da hingegen das Incendio di Borgo auf einmal, mit allem was es ist und vermag, vor unsern Augen, vor unserer Seele steht, ganz überschaut und begriffen wird.

Historische Darstellungen. 5

Historische Darstellungen, wenn sie auf der Basis des Rein-menschlichen der Handlung ruhen, und sich selbst aussprechen, also die Bedingungen eines Kunstwerks als Gegenstand erfüllen, haben darum ein gröseres Interesse, weil überdem, daß sie das Gemüth ansprechen, der Verstand noch einen 10 andern Bezug an ihnen ausfindig macht. [27] Sie versezen uns in andere Zeiten, und machen uns mit merkwürdigen Menschen und Thaten bekannt, es treten Weise und Helden, ja zuweilen selbst Götter darinnen auf. Wir machen hier absichtlich keinen Unterschied zwischen Gegenständen, die aus 15 der wahrhaften Geschichte und denen, die aus der Fabel genommen sind, denn obschon sie verschiedene Gattungen auszumachen scheinen, und die leztern besonders sich nahe an das poetische, oder mythische Fach anschmiegen, so würde durch solche Trennung das Ganze vielleicht zu sehr vereinzelt, und 20 doch für die Entwiklung der Regeln, um welche es hier zu thun ist und die sich über das Ganze erstreken, nichts gewonnen werden. Die historische Darstellung kann zwar jeden Character annehmen, sie findet gute Gegenstände von der sanften und gefälligen Art, doch am liebsten wählt sie rührende, erschütternde Gegenstände. 25

Laokoon, Niobe, der Kindermord, die Pest unter den Philistern, und die Schlacht Constantins gegen den Maxentius [1]), als die grösten Meisterstücke der Kunst in die- [28] ser Art, sind außer den Kunstzweken noch auf große Wirkung berechnet, und demzufolge wären Gegenstände, wo Ernst, Traurigkeit, 30 und Schmerz, wo das Pathetische und Tragische herrscht, für historische Darstellungen vor allen andern passend und bequem.

---

[1]) Laokoon, Niobe, bekante Antiken. Schlacht des Constantin, grosses Wandgemälde im Vatikan, von Rafael erfunden, von Julius Roman ausgeführt. Pest unter den Philistern, ein seltener Kupfer- 35 stich des Marc Anton nach Rafaels Zeichnung.

Es gereicht dabey dem Künstler zum Vortheil, daß die wilden
Leidenschaften, die Grausamkeit, Elend und Noth, welche er
bildet, durch die Autorität der Geschichte von ihm selbst ab-
gelehnt werden. Vielleicht würde man ihm verargen, wenn
5 er den Mord unschuldiger Kinder, die Angst und das Leiden
der Familie Laokoons selbst erfunden hätte; so aber stellt er
seinen Gewährsmann dafür, und gegen eine Thatsache läßt
sich weiter nichts einwenden.

Indessen sey hier den Vorstellungen grauser und ekelhafter
10 Märtyrerscenen das Wort nicht geredet: die meisten dürften,
bey der Untersuchung, als unbequeme Gegenstände für die
bildende Kunst erfunden werden, wenn gleich ein geschmackvoller
Künstler vielleicht einige dergestalt behandeln könnte, daß weder
Auge noch Gefühl beleidigt würde.

15 Die Bedingung, daß ein Werk der bildenden Kunst sich
selbst ganz aussprechen müsse, verengt freylich den Kreis
historischer Darstellungen, besonders für einzelne Bilder, des-
wegen ist es rathsam aus mehrern zusammen [29] einen
Cyklus zu formiren, eine Geschichte in ihren Folgen darzustellen,
20 und dergestalt das Kunstgebiet, das Reich der Gegenstände
wieder zu erweitern. Denn es sind viele für sich selbst zwar
nicht deutlich und also zur Darstellung untauglich, können aber
in der Verbindung mit andern brauchbar werden, durch ein
vorhergehendes oder nachfolgendes Bild Licht erhalten, und
25 auch wieder zu ihrer Erklärung beytragen.

Der Künstler, welcher es übernimmt, eine Geschichte als
Cyklus zu behandeln, oder, um so zu sagen, uns eine Erzählung
vor Augen zu stellen, muß zu seinen Bildern die bedeutendsten
und für die Darstellung bequemsten Puncte derselben auszusuchen
30 wissen. Die Natur seiner Kunst, welche auf Darstellung ein-
zelner Momente eingeschränkt ist, zwingt ihn Sprünge zu machen,
darum muß er acht geben, daß die Zwischenräume sich unvermerkt
ausfüllen, er muß alles Weitläufige vermeiden und sich sorgfältig
hüten, die eigentliche Folge, oder den durchgehenden Faden der
35 Geschichte zu unterbrechen, der Held sey in jedem Bilde die Haupt-
figur, oder wo das nicht angeht, doch eine der Hauptfiguren,
und werde überall leicht wieder erkannt. Von der Beobachtung

dieser Regeln hängt die Deutlichkeit, das Interesse, und somit der ganze Gewinn ab, welcher der darstellenden Kunst aus dem [30] Cyklus zuwächst. Der berühmteste ausgeführte Cyklus ist in den Logen des Vatikans, wo Rafael die Geschichte des alten Testaments, von der Schöpfung an bis auf Christum, 5 in zwey und fünfzig Bildern, durch seine Schüler mahlen lassen, auch einige davon selbst ausgeführt, andere retouschirt, zu allen aber die Zeichnungen hergegeben hat. In jeden von den dreyzehen Bogen dieser Logen sind am Gewölbe jedesmal vier Bilder gemahlt, die im nächsten Bezug mit einander stehen 10 und ein abgesondertes Ganze unter sich ausmachen. Die Geschichte Mosis allein ist in acht Gemählden, durch zwey Bogen fortgesezt, und der Auszug Loths aus Sodom hat drey Stücke zu Nachbarn, welche den Abraham betreffen.

In Rücksicht auf die Wahl der Gegenstände zum Cyklus 15 sind zwar diese Gemählde keine vollkommenen Muster, und es ist sehr wahrscheinlich, daß Rafael darinn nicht seinem eigenen Gutdünken gemäß handeln konnte, sondern eine gegebene Vorschrift zu befolgen hatte; wir bedienen uns ihrer indessen doch als Beyspiele, weil sie verschiedene nothwendige Bemerkungen 20 herbeileiten, und wir voraussetzen dürfen, daß wenigstens die Kupferstiche davon fast allen unsern Lesern wohl bekannt sind.

In den Bildern, welche die Geschichten Mosis enthalten, scheinen uns die Gegenstände am besten angegeben. [31] Zuerst die Errettung des Kindes aus dem Flusse, hernach seine 25 Berufung zum Führer des Israelitischen Volks, da ihm der Herr im feurigen Busch erscheint, wodurch die beyden Wunder von dem Durchgang durchs rothe Meer, und wie, bey Berührung mit dem Stabe, Wasser aus dem Felsen springt, schön vorbereitet werden. Darauf folgt der Empfang der Geseztafeln auf dem 30 Berge Sinai, und endlich wie Moses solche dem Volk vorhält. Soweit könnte das Ganze wirklich für ein Muster cyklischer Darstellung gelten, die Geschichte wäre summarisch, deutlich und in ihren Hauptmomenten vorgetragen; aber zwischen die beyden lezten Stüke ist der Tanz ums goldne Kalb und die 35 Anbetung der Wolkensäule nicht glüklich eingeschoben, sie stehen so müßig als überflüssig da, und sind, für sich allein betrachtet,

zwar treffliche, verdienstvolle Bilder, aber aus dem Gesichtspuncte, unter welchem wir hier die Sache ansehen müssen, blos Lückenbüßer, die dem Hauptzweke der Deutlichkeit mehr schaden als nuzen; denn im ersten ist Moses eine sehr entfernte
5 Nebenfigur, und das andre gehört eigentlich nicht zur Geschichte und unterbricht die Folge derselben.

Im ersten von den vier Bildern, welche sich auf David beziehen, wird seine Salbung vorgestellt, im andern erlegt er den Riesen Goliath, im dritten sieht man die [32] Batseba
10 sich baden; dadurch aber entsteht eine so grosse Lücke in der Reihe, daß kein Zusammenhang mehr zwischen diesem und dem vorigen Bilde wahrgenommen werden kann, auch bereitet es den folgenden Triumph nicht vor, und derselbe bleibt also wieder ohne anschauliche Ursache.

---

15 Den vier Geschichten von Noah, oder eigentlich der Sündfluth, mangelt, um ein vollkommner Cyklus zu seyn, der Anfang. Ihnen müßte ein Bild vorangehen, welches den verderbten irdischen Wandel der Menschen darstellte, und hingegen den Noah mit den Seinen als frömmer, besser, der
20 Errettung werth zeigte; erst dadurch würde die Erbauung der Arche und die Sündfluth vorbereitet werden, denn diese leztere, oder eine jede Überschwemmung und Wassersnoth, ist, als allgemein menschliche Darstellung, ein vortrefflicher Gegenstand für die bildende Kunst; soll sie aber historisch bedeutend
25 werden, so muß man nothwendig die Arche darin sehen, und um zu wissen, was und warum diese da ist, muß ihre Erbauung, und früher die Ursache der Erbauung vorangehen; nur alsdann, wenn die Sündfluth historischbedeutend worden ist, kann sich der Ausgang aus der Arche an dieselbe anreihen
30 und verstanden werden. Endlich macht das Opfer gleichsam [33] den Schlußstein des Ganzen aus, der Cyklus ist dadurch rund und fertig. Man mache den Versuch und nehme dieses Bild von den andern weg, so wird das Ganze nicht mehr vollendet erscheinen; man seze im Gegentheil noch ein Bild
35 hinzu, so wird dieses wieder andere fordern, weil damit ein neuer Cyklus anfängt, es wird nicht recht zurückgreifen, weil

der erste geendigt war. Als ein einzelnes Bild wäre das Opfer Noah, wie Rafael solches hier vorgestellt hat, ein unbedeutender Gegenstand, näher bedingt aber, wie in einem Bilde des Nicolaus Poussin im Pallast Corsini zu Rom, völlig widerstrebend.

Nun bemerken wir noch unter diesen Rafaelischen Arbeiten 5 Gegenstände von einer ganz andern Natur, welche zwar für einzelne Bilder, wenn auch nicht vortheilhaft, doch mehr oder weniger brauchbar sind, hingegen in den Cyklus nicht passen. Von dieser Art wären die Geschichten Jacobs, die Himmelsleiter, die Töchter Labans beym Brunnen, und der Zug nach 10 Kanaan, keines fordert das andre, keines weißt auf das andre zurük, sie sind sich alle ganz fremd. Da wo Jacob mit dem Laban wegen der verwechselten Braut zürnt, hat Rafael in der Bearbeitung eines widerstrebenden Gegenstandes das Möglichste, ja wir möchten wohl sagen, ein Wunder gethan. 15

Hier brechen wir ab, um den Artikel von den vatika-[34] nischen Logen nicht über die Gebühr auszudehnen, denkende Künstler werden auf die angegebene Weise nun leicht die übrigen Stücke, nebst allem, was ihnen sonst in diesem Fache noch vorkommen kann, zu beurtheilen wissen, sie werden 20 von dem Guten lernen und auch das Fehlerhafte oftmals als Warnung benuzen.

Aus dem Alterthum haben sich auf verschiedenen Grab-urnen cyklische Darstellungen erhalten. Eine der schönsten ist in der Villa Borghese, wo, in vier gesonderten Bildern, 25 die Geschichte des Actäon, mit trefflicher Kunst, in flach erhobener Arbeit, vorgestellt ist. Im ersten Stük, zur Seite rechts, sieht man ihn als Jäger mit Hunden beschäfftigt, im andern belauscht er die badende Diana, im dritten erscheint er mit dem Hirschhaupte und wird von seinen Hunden angefallen 30 (diese beiden lezten Stücke sind auf der Vorderseite), im vierten zur Seite links, ist er wieder in völlig menschlicher Gestalt als Leiche zu sehen, ein Mädchen beweint ihn und eine Alte hebt seine Füße auf. Die Hauptmomente der vorgestellten Geschichte sind in diesem Werk mit Verstand gewählt und man 35 wird dadurch vollkommen von Actäons Stand, Beschäfftigung, Abentheuer und tragischem Ende unterrichtet.

Auf einer andern großen Urne, in der florentinischen [35] Gallerie,[1]) ist der ganze Lebenslauf eines vornehmen Römers, seine Beschäfftigungen, seine Würden im Krieg und Frieden vorgestellt, nicht, wie im vorigen Werk, in besondere Bilder
5 getheilt, sondern alles hängt zusammen und macht ein Ganzes aus. Auf der rechten Seite empfangen die Parzen das Kind von der Mutter, und schreiben sein Schicksal auf eine Kugel, dann wird der Knabe von seinem Lehrer in den Wissenschafften und Künsten unterrichtet, zum Manne gereift vermählt er
10 sich, bringt Opfer, stehet auf einem erhöhten Postament, der Friede hinter ihm, eine Frau und ein kleines Mädchen scheinen um Schutz zu bitten. Er jagt wilde Thiere, sitzt endlich und ruht aus, in der Hand einen Zepter haltend, die Rüstung wird ihm abgenommen. Ein Triumphbogen zeigt seine
15 Siege an.

Charakterbild.

Das Charakterbild unterscheidet und erhebt sich als Gegenstand über die historische Darstellung dadurch, daß alle Figuren desselben für sich interessiren müssen und die Handlung ihnen
20 nur zur nähern Bezeichnung, oder Ver- [36] sinnlichung des Charakters beygelegt, anerfunden und um deswillen untergeordnet ist. Im historischen Bilde hingegen sind die Figuren um der Handlung willen da, sie stellen solche dar, jene aber werden durch die Handlung dargestellt, dort ist sie das Mittel,
25 hier der Zwek.

Das reinste und vollkommenste Beyspiel in dieser Gattung von Kunstwerken, wäre nach unserer Meinung die Schule von Athen, von welcher auch die obigen Bestimmungen hergenommen sind, neben derselben wird der Parnaß seinen Plaz
30 behaupten können. Auch des Guido herrliches Bild von S. Peter und Paul[2]) muß unter den vorzüglichsten genannt werden, wiewohl es von kleinerm Umfange ist. Der Disputa

---

[1]) Abgebildet in den Monumenti inediti des Guattani, 1784. pag. 43.

35 [2]) Im Pallast Zampieri, zu Bologna.

über das Sacrament wird alsdann gedacht werden, wenn von mystischen Gegenständen die Rede seyn wird, wiewohl sie von Rafael als Characterbild, um der Schule von Athen entgegen zu stehen, behandelt worden.

Sonder Zweifel hat auch die alte Kunst in diesem Fache 5 viel vortreffliches geleistet und man kann die vom Pausanias beschriebenen Gemählde des Polygnotus, in der Lesche zu Delph, füglich hieher rechnen. Auch ist uns [37] in dem Basrelief auf der berühmten Medicäischen Vase [1]) ein eigentliches Charakterbild übrig geblieben, denn der Künstler hat, 10 wie es scheint, keinesweges eine Opferung der Iphigenia vorstellen wollen, die Figuren stünden wohl sonst nicht so gesondert um das Gefäß her, und wären durch Handlung mit einander verbunden, auch nehmen sich weder Agamemnon noch Iphigenia, als Hauptfiguren, über die andern besonders 15 aus, und der Altar mit der Bildsäule der Diana, an welchem diese leztere sitzt, kann für nichts anders als für ein beygelegtes Zeichen, oder Attribut gelten, wodurch die Figur kenntlich gemacht wird. Dieses Werk wäre also, nach allen Abzeichen, ein Charakterbild der vornehmsten griechischen 20 Heroen, die in der Geschichte des Trojanischen Kriegs berühmt sind.

Zu dem Rang des Charakterbildes erheben sich auch Bildnisse von der Art wie Leo X. zwischen zwey Cardinälen, die Halbfigur vom Cardinal Faedra, und das Kniestük von 25 Julius II, alle zu Florenz von Rafael; der sogenannte Schulmeister, Machiavel und Cäsar Borgia in der Gall: Borghese und das nicht ausgemahlte Bildniß von Paul III mit ein paar andern Figuren, zu Capo di Monte in Neapel, von Tizian. Die Handlung der vor- [38] gestellten Personen 30 zeigt den Charakter an, alles ist bedeutend, wahrhaft lebendig. Alles stimmt in sich selbst überein. Es sind Abbildungen vom Menschen selbst, von seinem Wesen, seinem Innern, nicht nur eine unbedeutende Ähnlichkeit mit der äussern Gestalt desselben. 35

[1]) In der Florentinischen Gallerie.

Erfundene (poetische im engern Sinn), mythische, allegorische Darstellungen.

Poetische Bilder im engern Sinn, welche erfundene Gegenstände darstellen, mythische und allegorische Bilder scheinen 5 in der bildenden Kunst noch höher als das Charakterbild zu stehen, weil sie meistens aus symbolischen, bedeutenden Figuren zusammengesezt sind. Hier ist das Wunderbare eigentlich am Plaz, es sind großentheils Scenen aus dem goldnen Zeitalter, oder Erscheinungen, die im Äther schweben. In ihrer ganzen 10 Darstellung muß mehr Schwung und Glanz herrschen als bey historischen Gegenständen, und sie sollen immer durch etwas Außerordentliches, Überraschendes, Unerwartetes den Zuschauer in ein angenehmes Erstaunen sezen. Es ist schwer die Grenze auszumachen, wo die erfundenen Gegenstände in 15 der bildenden Kunst gegen die historischen und allegorischen aufhören. Vielleicht lößt sich der Knoten am leichtesten dadurch, wenn man alles Wunderbare, Übernatürliche poe- [39] tischen Gegenständen beyzählt. Rein allegorische Gegenstände würden wir aber diejenigen nennen, welche, unter der Außenseite des 20 poetischen, historischen oder symbolischen Bildes, eine wichtige, tiefe Wahrheit verbergen, die der Verstand erst dann entdekt, nachdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat. Allegorien überschreiten daher gewissermasen, schon als solche, die Grenzen der Kunst, und sind nur in dem Falle zu dulden, 25 wenn sie richtig und treffend sind; und nur wenn sie es in außerordentlichem Grade sind, können sie auf Lob und Bewunderung Anspruch machen, um des außerordentlichen Aufwands willen von Geist und Genie, welcher dazu erforderlich ist.

Künstler, die dergleichen Gegenstände behandeln wollen, 30 dürfen darum das Gewagte ihres Unternehmens nie vergessen, und sollten sich, um der fernern Beziehung willen, auf welche ihr Bild angelegt ist, keine einzige von den Bedingungen und Forderungen, die man sonst an ein Kunstwerk machen kann, erlassen glauben. Überdem mögen sie sich ja hüten, 35 die Allegorie zu verstecken. Sie muß klar, faßlich, reich an Gehalt seyn, und keine falsche Auslegung, oder Zweydeutigkeit zulassen, nur dem Scheine nach verborgen, aber wirklich so

nahe liegend, daß auch selbst der beschränkte Verstand sie entdeken kann.

[40] Die poetische Form der Kunstwerke erscheint uns, bey den neuern, nirgends reiner und eleganter als in der Aurora des Guido Rheni, im Pallast Rospigliosi zu Rom. 5 Den zweyten Plaz behauptet die schlafende Venus mit Amorinen umgeben, ein Meisterstük des Hannibal Carracci, in der Gallerie zu Capo di Monte in Neapel, und auf diese folgt Rafaels Galathea, in der Farnesina. Die Aurora des Guercino in der Villa Ludovisi, weniger edel im Styl, ist 10 darum nicht weniger naiv und gefällig.[1]) Albano hat sich in der Gallerie Verospi und vielen andern Werken sehr zierlich und elegant, oft sogar fein gezeigt, weswegen er auch mit Recht in poetischen Darstellungen unter die ersten Meister gezählt zu werden verdient, doch haben seine Gedanken meisten- 15 theils mehr Schein und Glanz als Tiefe und Gewicht. Wir möchten daher den Julius Romanus ihm vorziehen, welcher zwar überhaupt nicht so lieblich und anmuthig, aber groß und weit kräftiger ist, und den Beschauer durch das Unerwartete zu überraschen weiß. Seine poetische Ader strömt 20 freylich nicht immer ganz rein, aber immer voll, und wird bisweilen ein mächtiger reißender Strom. Der Pallast del T. zu Mantua enthält mehrere Beyspiele poetischer Erfin- [41] dungen, die diesem Meister Ehre machen, und vorzüglich sind die Eilf Bilder am Gewölbe des kleinen Portikus im 25 Gartengebäude ein schönes zyklisches Ganze dieser Art. Das Bildchen, im Pallast Pitti zu Florenz, welches den Apollo mit den Musen tanzend vorstellt, verdient ebenfalls als vorzüglich angemerkt zu werden.

Unter den Werken der alten Kunst ist uns kein Haupt- 30 stück von der poetischen Gattung übrig geblieben, und hierüber müssen wir uns an den Nachrichten des Philostratus und anderer genügen lassen. Indessen sind wir doch nicht ganz leer ausgegangen. Die Bachantin, welche den Centaur mit dem Tyrsus antreibt, unter den herculanischen Gemählden, 35

---

[1]) Beyde leztern gleichfalls zu Rom.

ist ein kleines doch vortreffliches Werk, und es wären noch andere aus eben der Sammlung zu erwähnen. Wir erinnern uns eines Basreliefs, wo Cybele auf dem Löwen reitet, und die Jahrszeiten ihr folgen. Ferner ist der Onix im floren-
5 tinischen Cabinet, wo man in der Mitte auf einem hellen runden Flek den Sonnenwagen und am Rande des Steins rund umher den Zodiakus eingeschnitten sieht, schön erfunden.

In den Allegorien sind die Alten sehr glüklich gewesen. Die bekante Gruppe von Amor und Psyche [1]) ist Al- [42]
10 legorie und Simbol zugleich. Schwerlich ist iemahls in eines Menschen Geist etwas liebliches und zarteres aufgestiegen, der Verstand ist befriedigt, das Gemüth erfreut, das Herz ist entzückt, und schlägt dem Werk froh entgegen, welches reizt, ergreift und unsere schönsten Empfindungen aufregt, die
15 Kunst überschüttet uns darinn mit allen ihren Wohlthaten.

Eine fast eben so vollkommene Allegorie ist der Amor mit der Beute des Herkules, [2]) die liebliche Verkappung des Knaben, seine harmlose kindische Freude darüber! Das ganze ist so natürlich, so innig den Neigungen und Scherzen der
20 Kinder angepasst. Haben wir uns nun an der Natur, der Naivität des Bildes erfreut, so bemerken wir endlich, daß der Knabe Flügel hat, es ist Amor, der sich nicht kindisch freut, in der Löwenhaut zu steken, die Keule zu tragen, er freut sich und triumphirt, daß er den Herkules bezwungen hat.
25 Der Verstand entdeckt nun des [43] Künstlers Absicht, der da sagen will: Die Liebe besiegt auch die Stärksten. In der That es war ohnmöglich, diese Wahrheit deutlicher auszusprechen, und lieblicher einzukleiden.

Überhaupt war die Liebe, dieses große Triebrad der Welt
30 und des menschlichen Lebens, für die Kunst, besonders bey

---

[1]) Die bekannteste war im capitolinischen Museum; eine noch besser gearbeitete ist zu Dresden, von dem Restaurateur zu Kaunus und Biblis umgeschaffen; eine befindet sich in der florentinischen Gallerie und andre anderswo. Auch kommt die Vorstellung auf
35 Basreliefen und sonst häufig vor.

[2]) Eine Vorstellung, die sehr oft sowohl auf Gemmen als in Statuen vorkömmt, die schönste von diesen ist in der Villa Pamphili.

den Alten ein sehr fruchtbarer Stoff zu Allegorien, wir sehen daher den Eros und Anteros, auf einer Gemme in der florentinischen Sammlung, das Weltall halten. Bald ist Amor ein Bildner, bald mißhandelt er Psychen, und schleppt sie bey den Haaren hinter sich her, ferner errichtet er ein 5 Siegeszeichen, er zerbricht Jupiters Donnerkeil. Ein Basrelief im capitolinischen Museum hat Amorinen, welche die Attribute aller Götter im Triumph aufführen.

Wenn Hercules oder Pallas eine Victoria in der Hand tragen, wie man jenen auf einem Basrelief am Bogen des Constantin, 10 und diese auf geschnittenen Steinen vorgestellt sieht, so ist zwar der Begriff, daß durch Stärke oder durch Weißheit der Sieg erlangt wird, leicht faßlich, und die Allegorie gut, aber doch schon nicht mehr so vollkommen, wie Amor und Psyche, oder der Amor mit der Beute des Hercules, diese erfreuen 15 uns als Abbildungen der schönsten Natur, ungetheilt, und scheinen nichts weiter [44] hinter sich zu verbergen, man bewundert sie nachher, indem man ihre zweyte Seite betrachtet, wo sie blos als Gedanke erscheinen, und als solcher nun nicht weniger vollkommen sind. Alle die andern, welche wir 20 angeführt haben, sind schon mehr Zeichen, sie verrathen sich schon dem ersten Anblik als Räthsel, die einen weitern Sinn haben, und täuschen nicht so durch das Natürliche, wie die ersten, in doppelter Rücksicht vollkommenen Werke.

Bey den neuern findet sich zwar kein Beyspiel von dieser 25 höchsten Vollkommenheit, doch mehrere die wohlgerathen und löblich sind, wo der Künstler dem Ziele wenigstens nahe gekommen, wenn er dasselbe auch nicht vollends zu erreichen vermochte.

Die Liebes Götter, welche die Vögel wecken, in der Aurora 30 des Guercino,[1]) sind in der That eine Allegorie voll Anmuth und Naivität. Es ist so natürlich, daß Kinder hinter Vögeln her sind, dieselben necken und jagen, es ist so wahr, daß alle Creaturen von der Liebe beunruhigt werden. Man möchte vielleicht nur blos überhaupt dagegen einwenden, daß der ernste 35

---

[1]) Villa Ludovisi zu Rom.

Sinn in ein zu scherzhaftes Bild eingehüllt sey, und auch nicht unzweydeutig, klar und faßlich genug in demselben liege, um für eine [45] ganz vollkommene Allegorie gelten zu können; nichts desto weniger bleibt sie eine der glücklichsten, welche
5 die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Ein anderes treffliches Werk ist die Fortuna des Guido Rheni.[1]) Sie ist aber schon mehr Zeichen; Zepter, Krone und Palme, die sie hält; der Erdball, über welchem sie schwebt, lassen sogleich einen allegorischen Sinn vermuthen, und wir
10 haben vorhin gezeigt, daß dieser den Genuß und Eindruck des ersten Anblicks nicht stören soll. Der Genius hingegen, der die flüchtige Fortuna bey den Haaren fasst, und zurückhält, ist vollkommen glücklich gedacht, es ist so naiv und natürlich, daß der kleine, muthwillige Knabe mit den flatternden Haaren
15 des Mädchens spielt, sie zupft und faßt und nicht lassen will, und, wenn der Gedanke an den Unbestand, an die Flüchtigkeit des Glüks für sich selbst etwas trauriges hat, so wird er hier, durch eine gefällige Umwendung tröstlich und ermunternd. Der Genius hält das Glück fest! und wer ist nicht mit
20 diesem Ausspruch zufrieden?

Genau erwogen, wäre die Außenseite oder die Form an dem vorgedachten Beyspiele von Guercino allerdings [46] günstiger, weil die Allegorie mehr bedeckt ist, aber an Guidos Bild ist das Innere oder der Bezug mehr werth. Der
25 Unterschied zwischen beyden ist nur, daß jenes, wenn es auch nicht verstanden wird, nichts zu verliehren scheint, und allemal noch ein anmuthiges vollendetes Bild bleibt, dieses aber muß schon verstanden werden, sonst geht das beste davon verlohren.

30 Wir würden zwar noch mehrere Beyspiele von guten und trefflichen Allegorien aufstellen können, allein die Resultate, welche aus den angeführten herzuleiten sind, möchten hinlänglich seyn, zur Bestimmung der Erfordernisse dieser Art von Gegenständen an Kunstwerken.

35 [1]) Ehemals in der capitolinischen Gallerie, jetzt in Frankreich. Sie ist in der Scola Italica in Kupfer gestochen.

Eine untergeordnete Art der Allegorie möchten wir die Anspielung nennen,[1]) und dem Künstler darum bestens empfehlen, weil sie sich in jedem Bilde anwenden läßt. Es kann nämlich in Benehmen und Handlung der Figuren etwas bedeutendes liegen, welches noch mehr errathen läßt, als wirklich dargestellt ist; der Beschauer wird alsdann von dem Künstler und dem Kunstwerk bis über die Grenzen der Kunst hinausgeführt, und in dieser Art war Rafael der größte Meister, dem auch seine Charakterbilder häufig Gelegenheit darboten, sein Talent zu zeigen. So ist [47] z. B. an der Figur des Abraham, im Gemählde von der Disputation über das Sacrament, der innere Schmerz, welchen er zurükhalten will, und die stürzenden Thränen eine schöne Anspielung auf die Aufopferung Isaaks. Es wird auf diese Art der Gehorsam, die Unterwerfung des Patriarchen in den Willen Gottes, ohne Zweifel, edler bedeutet, als durch den widerstrebenden Gegenstand des Opfers selbst hätte geschehen können.

Im Parnaß betrachtet und bewundert Horaz den Pindar, Petrarch schaut mit Liebe auf seine Laura, Socrates unterrichtet, Diogenes sitzt allein und abgesondert in der Schule von Athen, dieses läßt uns ihre Neigungen, Gesinnungen, Lebensweise sehen. Dergleichen feine Züge, die einzeln in den Theilen eines Bildes zerstreut sind, erhöhen das Interesse desselben ungemein, sie sind nicht sowohl eine Forderung, die wir an den Künstler zu machen befugt sind, als vielmehr ein Zumaas, welches er uns aus der Fülle seines Vermögens zu geben im Stande war, und wofür er unsre Bewunderung in Anspruch nimmt.

Correggio hat zuweilen in Nebenwerken auf den Carakter seiner Figuren angespielt, wie mit dem weißen Haasen in der sogenannten Zingara und dem Stieglitz in der [48] Vermählung der heiligen Catharina[2]), die Nähe dieser scheuen

[1]) Sie gehört eigentlich in die Lehre von den Special-Motiven.

[2]) Beyde in der Gallerie auf Capo di Monte in Neapel; das erste ist eine Mutter Gottes, mit dem schlafenden Kinde, in einer einsamen Gegend sitzend, und ruhend. Ihr Gewand und Kopfputz nach Orientalischer Art, ist an dem uneigentlichen Beynahmen la Zingara (die Zigeunerinn) schuld.

Thiere, und daß sie ihrer Furcht vergessen, soll den Begriff
der Unschuld und Reinigkeit der handelnden Personen erhöhen,
die Ruhe und Stille der Scene bezeichnen. Wir sehen eben
dieses auch auf einem Sarkofag im Capitol. Museum, wo
5 die Genien des Schlafs und des Todes vorgestellt sind, und
Haasen sitzen zu ihren Füßen, ebenfals als Anspielung auf
die Stille des Schlafs. Man kann aber bey dieser Manier
die Vorsicht und Mässigung nicht dringend genug empfehlen.
Correggio selbst ist in seiner Jo [1]) zu weit gegangen, daß er
10 einen trinkenden Hirsch angebracht hat, um dadurch auf die
Brunst des Jupiter anzuspielen. Wie sollte, durch ein so
unbe- [49] stimmtes Zeichen der Ausdruk oder die Bedeutung
vermehrt werden können? da das Bild die Umarmung, und
also die Sache selbst, welche bedeutet werden soll, dem Beschauer
15 vor Augen stellt.

Symbolische Darstellungen.

In symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigen-
schaften, bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände,
gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen,
20 nöthigt dieselben in den Raum zu treten, Gestalt anzunehmen,
und den Augen anschaulich zu werden; ja wir würden diese
Wunder schwerlich für möglich halten, wenn nicht die Alten
solche wirklich geleistet und in ihren Werken aufgestellt hätten.
Der große Cyklus der zwölf obersten Gottheiten, und die
25 kleinere der Musen, der Grazien, Horen, Parzen u. s. w.
greifen alle, wie Räder eines Uhrwerks, zum Zweck eines
vollendeten Ganzen in einander; sie umfassen, füllen und be-
gränzen auch, wie es scheint, das ganze Gebiet der Kunst
im Characteristischen, im idealisch Erhabenen, im Gefälligen,
30 Reizenden und Schönen.

Den Göttern, als Wesen, die über alle Noth, Gebrechen

---

[1]) Berühmtes Gemählde, ehemals in der Sammlung der Kö-
niginn Christina, aus deren Verlassenschaft es an den Herzog von
Orleans kam. Aus frommem Eifer ward es verstümmelt, in der
35 Folge aber wieder reparirt, und soll jetzt im Pallaste Sansouci auf-
bewahrt werden. Dü Change hat dasselbe schön in Kupfer gestochen.

und Dürftigkeit erhaben sind, kommen die Leidenschaften nicht zu, und die beste Kunst hat daher alle Bilder [50] derselben in Ruhe dargestellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernst, ihre majestätische Würde, zwingt Ehrfurcht ab, setzt in Erstaunen. Da wo sie sich näher zum Menschen 5 hinneigen, und zärtliche Gefühle erregen, wo Huld, Freundlichkeit und Liebe eintritt, werden wir angezogen, und Venus, die schwesterlichen Grazien, Amor und Psyche herrschen nicht durch Hoheit, nicht durch Gewalt, sondern durch die Wahl unserer Herzen. Bey Gestalten, welche schreken sollen, wie 10 z. B. die Furien, nimmt sich die ächte Kunst vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, sie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann.

Obschon die alten großen Muster der neuern Kunst den 15 Weg gebahnt, so hat dieselbe sich doch in ihren Symbolen nie zu gleicher Höhe emporschwingen können. Die besten Figuren von Gott Vater sind immer ernst und von sehr strengem Character, und kommen dem Jupiter der Alten nicht gleich, welcher sie nicht nur in schöner Form der Glieder 20 übertrift, sondern neben dem Erhabenen und Gewaltigen, auch noch väterlich, milde und gütig ist. Christus ist liebreich, sanft, fromm, duldend und gut, aber in unsern Bildern meistentheils auch schwach, und darf oft nicht anders vorgestellt werden, wenn das Bild mit sich [51] selbst und der 25 vorgestellten Handlung in Einheit bleiben soll, wie wir weiterhin ausführlicher darthun werden.

Hingegen gewährt keine von allen uns bekannten Mythen der bildenden Kunst als Gegenstand so viele Vortheile als die Madonna. Der sanfteste Reiz, das höchste Anziehende 30 und Tröstende liegt in ihr, der Himmel knüpft sich gleichsam mit der Erde zusammen, in der allmähligen Steigerung ihres Characters durch verschiedene Stufen vom Menschlichen zum Göttlichen. Wo sie menschlich handelt, mit ihrem Kinde beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt, u. s. w. da ist sie uns 35 das Symbol der Mutterliebe, des gemüthlichsten, reinsten und zartesten Triebes im Menschen; sie verliert darum an

Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keinen höhern, keinen schönern Begriff als
5 die Mutterliebe selbst. Deswegen ist auch Michel Angelo zu tadeln, daß er seiner trefflichen Statue von der Madonna, in der Sacristey zu S. Lorenzo in Florenz, einen Junonischen großen Character beyzulegen strebte, da sie doch das Christkind an ihrer Brust tränkt.
10 Wo sie menschlich handelt, auf Erden ist und lebt, da sey sie menschlich, sie werde unschuldig, zart, sanft, so [52] edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Raphael gethan, von dessen Bildern mehrere auf dieser Seite wenig zu wünschen übrig lassen, und vielleicht hat er in der Madonna
15 della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rüksicht des Zarten und Innigen gar über die Alten triumphirt. Wo sie aber verklärt oder als Erscheinung auftritt, schwebend von Engeln getragen, angebetet, wo sie Mutter Gottes, Himmelskönigin ist, da erhalte sie einen göttlichen hohen Character,
20 nicht junonisch und stolz, auch nicht kalt und strenge, wie Pallas, darf sie seyn, sondern dem Erhabenen sey Liebe und Güte beygemischt; der genannte große Meister hat dißfals in seinem herrlichen Bilde zu Dresden gewiß schon vieles geleistet, aber es war freylich weder in seinem noch irgend
25 eines andern neuern Künstlers Vermögen, alle Forderungen zu erfüllen, die an einen solchen Gegenstand gemacht werden können.

Wenige von den Symbolen, die in dem Bezirk der christlichen Mythe liegen, und also der neuern Kunst ausschließlich
30 angehören, sind von ihr nach Vermögen bearbeitet, und es ist hier ein weites ergiebiges Feld fast ganz unbenutzt liegen geblieben. Die Alten hatten für alle Symbole der höhern und niedern Gattung eine gemessene Form oder Typus, welchen die vortrefflichsten Meisterstücke angegeben, und wovon die
35 Kunst, da sie ihn [53] einmal als gut und unübertrefflich anerkannt hatte, nicht mehr abwich. Obschon der Styl sich änderte, so blieb doch die Form immer dieselbe, es gab zwar

bessere und schlechtere Bilder, aber sie waren alle nach Einem Gesetz gemacht; die Neuern hingegen scheint die Liebe zum Neuen von der verbesserten Reproduction schon vorhandener Gestalten und Charactere abgehalten zu haben, und so konnte kein beständiger fester Typus entstehen, denn derselbe Character 5 erheischt allemal auch eine Annäherung an eben dieselbe Form; sie entfernten sich aber geflißentlich von derselben, um dem Vorwurf der Nachahmung auszuweichen, und legten die Bedeutung ihrer Figuren in das Attribut. Also erkennen wir den S. Petrus nicht an seiner Gestalt, nicht aus seinen 10 Zügen, sondern durch die Schlüssel, den Paulus nur an dem Schwerdte u. s. w.

Die Figuren von Gott Vater, und besonders die von Christus verhalten sich in Gestalt und Zügen noch am meisten gleich und beständig, wiewohl das Ideal von beyden vielleicht 15 glüklicher gedacht seyn könnte. Aber warum hat beynahe ein jeder Mahler seine eigne Form für Madonnen? und warum folgte man nicht allgemein, wenigstens in denen vom höhern Character dem oben angeführten Beyspiele von Rafael nach? Eben dieser große Meister stellte Johannes den Täufer als 20 Jüngling und als Mann [54] fast unübertrefflich dar. Gleichwohl haben die Nachfolger sich diese Muster nicht wie sie gekonnt und gesollt hätten, zu nutze gemacht, und sind vielfältig davon abgewichen.

Einen Hauptirrthum gegen den Geschmack und das vorhin 25 aufgestellte Princip der Kunst in symbolischen Gestalten, haben fast alle neuere Künstler darin begangen, daß sie die bösen Geister nicht gräßlich, nicht verwünscht und abscheulich genug darstellen zu können glaubten. Es war umsonst, daß die Furien, Medusen und andere Schrekgestalten der alten Kunst 30 ihnen einen bessern Weg zeigten. Man beklagt sich so oft darüber, daß unsere Mythen dem Künstler den Vortheil nicht gewähren, welchen die Alten von den ihrigen ziehen konnten. Im Ganzen genommen ist dieses unstreitig wahr. Aber wir haben ja auch das nicht benutzt, was uns von den unsrigen 35 angeboten wurde. Die Apostel hätten ein schöner Cyklus werden mögen, eben so die Evangelisten, Propheten und Sibillen.

Nun ist freylich keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen, und die Erkenntniß des Schadens muß uns genügen.

[2,45] Nachdem wir die günstigen und bequemen Gegenstände, und zwar solche, welche sich über die rein menschlichen er-
5 heben, bis zu den symbolischen, durchgegangen, so ist es nun Zeit von andern zu sprechen, welche man zwar tiefer als die rein menschlichen setzen, jedoch, ob sie gleich niedrigere Kunstgattungen ausmachen, gleichfalls für die bildende Kunst statthaft und bequem erklären muß, sobald sie sich selbst nur deutlich aus-
10 sprechen, welches sie gewöhnlich leisten, eben weil sie aus der wirklichen Natur genommen sind, und keine sehr hohen Ansprüche machen.

Hier hat besonders der äussere Sinn des Künstlers sich zu zeigen, sein Auge muß sich als zartfühlend für Farbe und
15 Haltung legitimiren, sein Pinsel muß, in den meisten Fällen, fein und reinlich arbeiten. Der höchste Grad der Ausführung gereicht ihm zum Lobe, und, ob [46] ihm gleich Ansprüche an höhere Wirkungen nicht versagt sind, so ist doch meistens sein Zweck nur heiter und sinnlich zu wirken.
20 Das gilt besonders von

Scenen des gemeinen Lebens.

Die Welt, welche durch diese Art von Kunstwerken dargestellt wird, ist die wirkliche Welt, die wir anschauen, in der wir leben, deren Gegenstände uns bekannt und deutlich
25 sind, wenn sie auch nicht immer bedeutend seyn sollten.

Galante Unterhaltungen zwischen Männern und Frauen, Marktschreyer, Obst- und Geflügelhändler, Tobacksgesellschaften, trinkende Bauern und andere dergleichen Vorstellungen, welche uns besonders die niederländische Mahler hinterlassen haben,
30 reitzen durch Wahrheit und Natürlichkeit, oft durch eine wackre und markige, oft durch eine äusserst saubere Behandlung.

Doch erfreuen uns Bilder dieser Art am meisten, wenn der Künstler nicht blos das gewöhnlich Natürliche darstellt, sondern solche Motive zu erhaschen weiß, die sich durch Naivität
35 auszeichnen. Wir werden künftig Gelegenheit finden hiervon

mehrere Beyspiele anzuführen, gegenwärtig halten wir uns bey dieser Gattung nicht auf, [47] weil viele unserer Leser sie gar wohl kennen, ja vor Augen haben, und die meisten wohl mit unserer kurzen Äusserung einstimmig seyn werden. 5

Thierstücke.

Darstellungen aus dem Thierreiche haben zwar ihrer Natur nach ein geringeres Interesse als Darstellungen menschlicher Handlungen, die uns näher angehen. Unsere Theilnahme an solchen Gegenständen wird jedoch erregt durch den mannig- 10 faltigen Ausdruck von Ruhe, Bewegung, Begierden und Leidenschafften. Das Krafftvolle, das Pathetische, spricht uns auch hier an, und die Gestalten sind edler Formen fähig.

Da bey den Thieren überhaupt weniger Individualität als bey den Menschen gefunden wird, und ein jedes seine 15 ganze Gattung repräsentirt, da ihnen die Sprache fehlt, der größte Theil ihrer Äusserungen sich auf den Ausdruck der Gebärde reducirt, so folgt nothwendig daraus, daß fast alle mögliche Fälle ihrer gegenseitigen Verhältnisse, Handlungen und Neigungen zur Anschauung gebracht werden können, und 20 als Gegenstände für die bildende Kunst zwar von mehrerm oder minderm Interesse sind; aber doch durchaus für statthaft gelten müssen. [48] Wir erinnern uns auch nicht leicht eines Thierstücks, von alter oder neuer Kunst, dessen Gegenstand nicht vollkommen deutlich gefaßt werden könnte, und einer 25 Auslegung benöthigt wäre.

Jedoch ist nicht zu läugnen, daß auch in diesem Fach Gegenstände vorkommen können, die widerstreben, und ohnmöglich deutlich zu machen sind; wenn man nämlich von der allgemeinen Darstellung der thierischen Welt, auf besondere 30 Begebenheiten, übergehen, wenn man Thiergeschichten, oder Dichtungen von Thieren vorstellen wollte, welche noch etwa gar einen moralischen oder poetischen Sinn hätten, wie die Fabeln des Äsops, des la Fontaine und dergleichen.

Beyspiele des höchsten Sinnes, in Darstellungen der 35 Thiere müssen wir, wie in so mancher andern Kunstgattung

unter den Resten der alten Kunst suchen. Der Eber zu Florenz, der große Löwe vor dem Arsenal zu Venedig, der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Capitol, der Justinianische Bock &c., sind in ihrer Art so vollkommen als irgend andere
5 von den bewundertesten Kunstwerken.

Auf dem Wege des Grossen und Mächtigen und Pathetischen folgte ihnen, in neuern Zeiten, Sneyders und [49] einige seiner Schüler. Hingegen Bassano, Bergheim, Potter, Roos u. a. haben den stillen, ruhigen Zustand der Viehheerden, treffend
10 und sehr natürlich dargestellt.

Landschafften.

Darstellungen, aus der belebten, sich bewegenden Natur üben ohne Zweifel mehr Macht über unsere Empfindungen aus und behaupten allerdings den Vorzug vor den Land-
15 schafften, die mit einer weit mäßigern Wirkung zufrieden seyn müssen; sie sind aber dennoch gute, und brauchbare Gegenstände, für die bildende Kunst, oder vielmehr ausschließlich, nur für die Mahlerey. Sie ruhen auf sich selbst, sind klar, und keiner Zweydeutigkeit unterworfen. Überdieß können sie
20 auf die verschiedenste Weise behandelt werden, und sind durch Mannigfaltigkeit ihres Characters fähig, unser Gemüth angenehm zu beschäfftigen, zur Fröhlichkeit, oder zum Ernst zu stimmen. Wem wird nicht wohl zu muthe, wenn Claude Lorrain ihn unter heitern Himmel, in angenehme Gegenden
25 führt, wo sanfte Lüfte in den Bäumen spielen, das Meer am Ufer plätschert, und Strahlen der sinkenden goldenen Sonne auf den Wellen tanzen? Caspar Poussin erhebt das Herz durch große einfache Naturscenen. H. Schwanefelds einsame und ruhige Gegenden laden zum stillen [50] Genuß
30 seiner selbst ein, und die Wildnisse des Salvator Rosa, wo über öden Klippen drohende Gewitter aufziehen, erregen ein schauerliches Gefühl in uns.

Von den gleichgültigen Gegenständen.

Wir nennen gleichgültige Gegenstände für die bildende
35 Kunst diejenigen, welche an und für sich nichts Bedeutendes,

Anziehendes oder Rührendes enthalten, welche uns in Ruhe und Unthätigkeit lassen, wenn sie gleich darstellbar und faßlich sind. Hier tritt der Fall ein, daß der Künstler, im eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst erschafft, weil er nothwendig dafür sorgen muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch 5 kluge Erfindungen im Einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkühr abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Werth hat, sondern blos leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann. 10

Die Künstler alter und neuer Zeiten haben, öfter als man vermuthen sollte, sich mit dieser Art von Gegenständen beschäfftigt, und sie vielleicht deswegen so reitzend gefunden, weil sie dem Genie den weitesten Spielraum gestatten, da hingegen die Strengbestimmten, Gehaltrei- [51] chen, auch eine ernste ge- 15 messne Form verlangen, welche ausgefüllt werden muß, und nicht überschritten werden darf.

Gleichgültige Gegenstände sind uns also: mystische Bilder, pompose Darstellungen, als Opferaufzüge, Triumphe, Mahlzeiten, sodann Bildnisse von der gewöhnlichen Art, landschafftliche 20 Aussichten, Frucht- und Blumenstücke, todtes Wild und dergleichen.

Mystische Bilder.

Mystische Bilder nennen wir diejenigen, in welchen Geheimnisse, Meinungen und Lehren, besonders der christlichen Religion vorgestellt sind. 25

Von wenig Gegenständen, welche man aus der christlichen Überlieferung wählen möchte, kann man sagen: die historische Seite derselben sey deutlich, sie könne durch Darstellung vollendet werden, und diese möchten allenfalls den Gegenständen ähnlich seyn, die wir vorhin poetische oder mythische genannt haben, 30 darunter ist die Geburt Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt, nebst der Himmelfahrt der Madonna zu zählen.

Manche sind widerstrebend, von denen unten gehandelt werden soll, von den gleichgültigen aber sey hier die Rede.

[52] Dahin gehört vornehmlich jene Menge von Bildern, 35 worauf die Madonna, nebst heiligen Patronen von Städten,

Familien, Kirchen und Klöstern, zusammen auf Eine Tafel bestellt worden. Nach der Einfalt der frühern Kunst sind dergleichen Figuren ganz ohne Verbindung, oder doch ohne interessantes Verhältniß neben einander hingestellt, hingegen pflegten die größten Meister der schönsten Zeit eine passende Handlung dazu zu erfinden, wodurch das Gleichgültige oder vielmehr Frostige des Gegenstandes bezwungen wurde.

Dieses Verfahren mag dieselbigen Schwierigkeiten haben, welche der Dichter findet, wenn er ein Gelegenheitsgedicht, oder ein Gedicht in obligaten Reimen zum Werke des Genies machen soll, und wir haben in der bildenden Kunst solche Wunderwerke z. B. die Madonna dell Impannato von Rafael und die Madonna di St. Girolamo von Coreggio, diesen sieht man den Zwang so wenig an, daß die Kunstrichter bisher die Schwierigkeiten, welche die grossen Künstler zu bekämpfen hatten, gar nicht in Anschlag brachten, vielmehr noch Ursache zu haben glaubten, über Verletzung der Chronologie zu klagen. Eine nähere Anzeige dieser Bilder wird unsere Leser in den Stand setzen, näher von der Sache zu urtheilen.

[53] Die Madonna dell Impannato hängt in der Gallerie des Pallasts Pitti zu Florenz, und war ehemals das Altarblatt einer Hauscapelle der medicäischen Familie. Ihren Rahmen erhielt sie daher, weil Rafael, im Grunde des Bildes, ein mit Papier oder Leinwand überzogenes Fenster, nach alter Italiänischer Sitte, angebracht hat. Die Madonna steht, und ist im Begriff das Christkind der h. Elisabeth zuzureichen, diese sitzt und hält die Hände hin, dasselbe zu empfangen. Maria Magdalena steht hinter ihr, zeigt auf Johannes, und spricht freundlich zum Christkind, welches noch an der Mutter Hals hängt und sich gegen die Maria Magdalena umwendet, lachend und scherzend, voll Freude und Liebe. Johannes sitzt im Winkel rechts zuvorderst im Bilde auf einem Tigerfelle, und scheint mit aufgehobener Hand von dem Erlöser zu prophezeyen. Er ist als ein Knabe von ohngefähr acht oder neun Jahren vorgestellt, das Christkind hingegen nur als ohngefähr anderthalb oder zwey Jahre alt, und hierinn liegt der getadelte Anachronismus, den der Mahler mit gutem Vorsatz begangen zu haben

scheint, damit Johannes, als Florentinischer Schutzheiliger eine Hauptfigur würde, und mannigfaltigere Gestalten im Bilde sich zeigten.

Man hat noch keinen recht guten Kupferstich von diesem fürtrefflichen Werk.

[54] Das berühmte Gemählde des Correggio, la Madonna di St. Girolamo genannt, wurde sonst in der Pilota zu Parma aufbewahrt, und ist jetzt nach Frankreich gebracht worden. Die Madonna sitzt und hält das Christkind auf dem Schoos, vor ihr, zur rechten, kniet M. Magdalena und küßt dem Kinde den Fuß, dieses spielt mit ihren gelben Locken. Auf der entgegengesetzten Seite steht ein Engel, welcher mit ihm zu scherzen und zu sprechen scheint, er blättert in dem Buche des heiligen Hieronymus, nach welchem das Kind verlangt, der alte Kirchenvater steht ganz zu vorderst und schaut mit ernstem Nachdenken auf den kleinen Erlöser, unten im Bilde sitzt ein kleiner Engel mit dem Salbengefäß der Maria Magdalena, in Anspielung auf den Wohlgeruch der Salbe riecht er in dasselbe. Die Kritiker ärgern sich an dem h. Hieronymus, welcher hier schon als ein alter Mann auf dem Bilde erscheint, ob er gleich vierhundert Jahre später als Christus gelebt hat.

Es giebt zwey geschätzte Kupferstiche von diesem Bilde, der eine ist von Augustinus Carracci meisterhaft gearbeitet, der andere von Robert Strange, zart ausgeführt, übrigens aber nicht zum besten gerathen.

Andere vortreffliche Bilder mystischen Inhalts, welche den Gegenständen nichts, sondern alle ihre Vorzüge der [55] Behandlung verdanken, sind: die Verherrlichung des Sacraments, gewöhnlich Disputa genannt, von Rafael im Vatikan. Es ist als Charactergemählde behandelt, und den mystischen Ernst, die Düsternheit ausgenommen, welche im Ganzen herrschen, und von dem Gegenstand herkommen, ist es kein unwürdiges Gegenbild der Schule von Athen.

Hierher rechnen wir auch das Gesicht Ezechiels von eben dem Meister, Gott Vater der auf den Zeichen der Evangelisten herabschwebt, ein kleines fleissig ausgeführtes Oehlgemählde

im Pallast Pitti zu Florenz. Ein höchst ehrwürdiges Kunstwerk von welchem künftig umständlicher die Rede seyn wird.

Ferner eine Disputa über die Dreyeinigkeit, ein Oehlgemählde des Andrea del Sarto, von Figuren in Lebensgröße. 5 ebendaselbst. In diesem Bild, welches nur aus sechs Figuren besteht, hat der Künstler auch ein Characterstück liefern wollen, und die Dreyeinigkeit, als Veranlassung des Bildes, blos weit zurück in den Wolken sehen lassen.

Pompose Darstellungen.

10 Diese tragen vornehmlich den Character des Reichen, Prächtigen und Gleisenden an sich, der Künstler muß durch [56] Reichthum und Schmuck uns zu blenden und in Verwunderung zu setzen wissen. Dergleichen Werke erfordern eine leichte, reiche Erfindung, es muß lauter Fülle, Überfluß, Bewegung 15 und Thätigkeit darinn herrschen.

Mahlzeiten, öffentliche Feste, oder Schauspiele, auf Plätzen, in Kirchen und Sälen, welche Tiefe und Höhe fordern, wo Figuren nahe beysammen in Haufen stehen, wollen gemahlt seyn, und es kommen ihnen helle abwechselnde, frische Farben 20 zu. Die Meister der venetianischen Schule, vor allen Paul Veronese, haben das Vorzüglichste geliefert.

Feyerliche Aufzüge, Märsche, Triumphe und dergleichen, die viele Breite erfordern, werden sich am besten für ein Fries in Basrelief gearbeitet, oder grau in grau gemahlt, schicken. 25 Es sind Beyspiele dieser Art in vielen antiken, halberhobenen Arbeiten, aus den Zeiten der römischen Kaiser noch übrig. Das Raisonnirteste aber von allen wäre, nach unserm Bedünken, der Triumph, oder Zug, des Heers Kaiser Sigismunds, welchen Julius Romanus gezeichnet, und durch seinen Schüler 30 Primaticcio, im Pallast T. zu Mantua, in Stukatur ausarbeiten lassen. Auch Polidor von Carravaggio hat viel fürtreffliche Sachen ähnlicher Art grau in grau gemahlt.

[57]

Bildnisse.

Es sind hier die von der gewöhnlichen Art gemeynt, denn 35 von den andern ist schon bey Gelegenheit der Characterstücke

geredet worden. Man sieht hier Abbildungen einer menschlichen Gestalt, ohne Handlung, Ausdruck oder Bedeutung, Bilder weder für den tiefen Sinn, weder für Herz noch Geist, selten für den Verstand, sondern blos für die Erinnerung. Das Bestreben des Künstlers, und der Wunsch des Abgebildeten gehen beyde nur auf äußere Ähnlichkeit der Gesichtszüge, der weitere, edlere Zwek des Kunstwerks, in Darstellung des Characters, wird dabey weder gefordert, noch gekannt, dadurch bleibt der Gegenstand eines solchen Bildnisses, oder vielmehr Gleichnisses, völlig gleichgültig, das Bild hat kein allgemeines Interesse, wenn auch übrigens die mechanische Behandlung an demselben gut seyn kan.

Landschafftliche Aussichten.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit diesen, wenn sie nur die Aufzählung der Berge, Häuser, Bäume, Büsche, Felder und Wiesen in einer Gegend enthalten, wenn dieser nicht das Characteristische abgewonnen, und rein dargestellt ist, wenn nicht ein bedeutender Sinn durchgeht, [58] darüber schwebt, so erklärt sie die bildende Kunst mit Recht für gleichgültig.

Stilleben.

Todtes Wild, Blumen, Fruchtstücke und dergleichen haben keinen geistigen Werth, der Gegenstand ist ohne höheren Ausdruck, er kann an sich keine Theilnahme erregen, nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns an dergleichen Werken interessiren. Wir sehen die Kunst und den Künstler, nicht aber die vorgestellte Sache.

Widerstrebende Gegenstände.

Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschafftlichen Kenntnisse des Beschauers appelliren muß, ist eigentlich nur

die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten, dasselbe liefert uns nur eine gewisse äußere Gestalt der Dinge, welche der Künstler eigentlich hat darstellen wollen; den bessern Theil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu
5 beytragen, und gewissermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die [59] Kenntnisse besitzt, und überdieß den besten Willen dazu, so wird doch im ersten Moment das Gemüth gehemmt seyn, der Eindruck getheilt und geschwächt werden, und dieser Moment ist der wichtigste, in welchem wir unwill-
10 kührlich entscheiden, entflamt oder abgekühlt werden; verstriech er umsonst, so ist der Zauber dahin und wir werden zwar die Kunst noch bewundern, aber niemals wieder lebhaften Antheil an dem Werk nehmen, nie uns von demselben angezogen oder hingerissen fühlen.

15 Man wende nur nicht ein, daß gangbare, allgemein bekannte Sagen und Lehren hievon auszunehmen seyen, und einen Gegenstand für die Darstellung geschickt machen könnten, wenn er es ohne dieses nicht wäre. Ein Bild rührt uns, als Kunstwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dar-
20 gestellt ist. Was wir uns dabey denken, gehört nicht ihm, sondern gehört uns an. Der glaubige Haufe ergießt vor Puppen sein Herz, er sieht nicht, aber er ist angewiesen sich die Madonna, den Erlöser, ihre Frömmigkeit und Tugenden dabey zu denken. Wir sind aber beynahe im ähnlichen Falle,
25 wenn ein Bild den Scipio, und das schöne spanische Weib mit ihrem Vater und Manne vorstellt, und uns zugemuthet wird, die Mässigung des Helden, seine Enthaltsamkeit und Großmuth zu [60] erkennen, und davon gerührt zu werden; oder wenn Brutus mit strengem Gesicht, das Urtheil über
30 ein paar Gefangene ausspricht, und wir uns dabey des eifrigen Patrioten erinnern sollen, welcher, unerbittlich strenge, das Blut seiner eignen Söhne, zum Wohl des Vaterlandes, vergießt.

Gegen diese Gesetze oder, wenn man will, diese Forderungen
35 der Kunst, haben nicht nur geringe Künstler, sondern auch die großen Meister, ja die Alten selbst zuweilen gesündigt, es sey nun aus Nothwendigkeit geschehen, oder manchmal auch

aus Laune. Vielleicht haben sie sich in dieser Sache blos dem Gefühl überlassen, und sind sich keines Grundsatzes deutlich bewußt gewesen. Alles dieses kann uns hier gleich viel gelten, da wir sie nicht zu tadeln und auch nicht zu vertheidigen gedenken, sondern uns aus ihnen blos belehren 5 wollen.

Der Zustand, in welchem die Kunst gegenwärtig ist, der Hang zum Neuen, zur Abwechslung, ihr wirkliches Ausarten in manchen Theilen, scheint uns dringend zur Beobachtung der Regeln aufzufodern. Wir dürfen kein Haar breit vom 10 geraden Wege abweichen. Denn je mächtiger und vollendeter die Kunst ist; desto weiter erstreckt sich auch ihre Gewalt, desto mehr kann sie unternehmen, [61] desto kühner darf sie werden; je schwächer, je dürftiger sie sich aber befindet, desto mehr muß sie sich einschränken, und an sich halten. 15

Wir gehen jetzt zu Beyspielen von widerstrebenden Gegenständen über.

Das gänzliche Mißverhältniß der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden, zeigt sich am aller auffallendsten, wenn Bilder etwas vorstellen sollen, 20 welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefasst werden kann; dem zu Folge sind musikalische Concerte, oder historisch bestimmte Unterredungen, deren Ausdruck nicht in den Gebärden liegt, sondern in Worten und Sprüchen beruht, und andere dergleichen Dinge alle unzulässig. 25 Domenichino, Guido und andere berühmte Künstler haben zwar, bey Gelegenheit musikalische Chöre gemahlt, und diese Bilder sind, wegen der eminenten Kunst der Ausführung, sehr schätzbar; aber der Gegenstand lässt sich dadurch kaum entschuldigen, noch weniger rechtfertigen, und der Beschauer 30 derselben gleicht einem Gast, welcher mit dem blosen Geruch der Speisen bewirthet wird. Die Carracci stellten in einem Gemählde des farnesischen Cabinets den Ulysses vor, der bey den Syrenen vorüberschifft, und [62] dieselbe Geschichte findet sich, wahrscheinlich von einem griechischen Kunstwerke entlehnt, 35 zweymal auf etrurischen Graburnen zu Florenz. In der That man begreift nicht wie Künstler den Einfall haben

konnten, einen so durchaus widerstrebenden Gegenstand zu wählen. Man hört den Zaubergesang der Syrenen nicht, und die verstopften Ohren der Gesellen des Ulysses lassen sich schwerlich anschaulich machen, es ist darum ganz unmöglich
5 zu bedeuten, aus welcher Ursache der Held an den Mastbaum angebunden steht, warum er los zu werden trachtet, wornach er so heftig verlangt und warum hingegen seine Gesellen so ruhig bleiben?

Auf einem alten Basrelief, in der Villa Albani,[1]) er-
10 kennt man den Ulysses an seiner Mütze, und eine andere alte sitzende Figur mit langem Gewand, großem Bart, den Staab in der Hand, wird für den Tiresias gehalten, welcher jenem sein künftiges Schicksal enthüllen soll. Wenn aber nun hier alles auf das ankommt, was Ulysses fragt, und
15 Tiresias ihm antwortet, und man doch nichts davon erfährt, so ist die ganze Mühe der Kunst an diesem Werke verlohren. Eben dieses gilt von einem andern Basrelief [63] in derselben Villa,[2]) die Unterredung des Alexanders mit dem Diogenes vorstellend, und noch von einem andern, im Pallast Matthei,
20 wo Ödipus das Räthsel der Sphynx löset, welche Geschichte auch unter den Gemählden des Grabmahls der Nasonen auf mehreren geschnittenen Steinen und auf einer Grablampe beym Paßeri[3]) vorkommt.

Bey dem Urtheil, besonders über dergleichen Werke, deren
25 übrige Verdienste in anderer Rücksicht Achtung fordern, hat man immer sorgfältig darauf zu achten, welcher Gattung ein jedes Kunstwerk eigentlich angehöre. Es kömmt viel und manchmal alles auf diesen Punct an. Wir haben vorhin schon erwähnt, daß bey mythologischen oder historischen Gegen-
30 ständen die Handlung Hauptsache und die Figuren um derselben willen da sind, daß aber umgekehrt im Characterbild die Handlung der Figur nur als Nebensache zugelegt sey. Wenn deßhalb die Künstler der zwey Basreliefe der V. Albani,

[1]) Es ist in Winkelmanns Monumenti antichi inediti. Tab. 157.
35 abgebildet.
[2]) Ist auch in den Monum. ant. inediti. T. 174. abgebildet.
[3]) Tom. II. Tab. CIIII.

welche wir so eben als Beyspiele angeführt haben, allenfalls nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, Geschichten haben liefern wollen, sondern, aus einer uns unbekannten Ursache, [64] und zu einem besondern Zwecke nothwendig fanden, den Ulysses mit dem Tiresias, den Alexander und Diogenes als Charactere zusammen zu stellen, und diese ihre Absicht vielleicht ehemals unter Umständen deutlich war, so wäre ihnen nichts weiter vorzuwerfen, denn nur unter dem Titel eines Characterstückes finden wir Ursache, jenes Basrelief der medicäischen Vase [1]) für gut behandelt gelten zu lassen, wollte man solches aber als die Geschichte von der Aufopferung der Iphigenia betrachten, so wäre es eine höchst fehlerhafte Darstellung.

Wenn bey tragischen und poetischen Gegenständen die Ursache des Todes verborgen ist, wie z. B. an der Niobe und ihren Kindern, der Pest unter den Philistern; oder von Thieren herkommt, wie beym Laokoon, der Geschichte von der ehernen Schlange u. s. w. so verbinden wir den Begriff von Unglück, von unvermeidlichem Schiksal leicht damit, und das Interesse wird allemal reiner und ungetheilter seyn, als wenn Menschen dem Menschen entgegenstehen, wo wir gleichsam zwischen zwey Partheien wählen müssen. Besonders entsteht oft Zweydeutigkeit und manchmal gar ein falscher Sinn bey Geschichten, wo [65] die leidenden Personen für begangenes Unrecht büßen müssen, und bestraft werden, die handelnden und wirkenden aber sich an ihnen rächen. Deswegen kann die Fabel von der Bestrafung der Dirze, wenn sie schon in einem der vorzüglichsten Kunstwerke des Alterthums, dem sogenannten farnesischen Stier, vorgestellt ist [2]) nicht für einen guten tauglichen Gegenstand gelten, denn wie konnte es, selbst da das Werk noch unbeschädigt war, je anschaulich und deutlich werden, daß die Rache an der Dirze rechtmäßig sey? und wenn man dieses nicht sehen konnte, so ist die Scene brutal und grausam, erschreckt und empört, alsdann sind Zethus und Amphion nicht mehr Helden, sondern Mörder, und ihre

[1]) Abgebildet in den Admir. Rom. Tab. 18 & 19.
[2]) War ehemals im farnesischen Pallast zu Rom, und wurde nach Neapel gebracht wo er jetzt öffentlich aufgestellt ist.

Gestalt, der hohe schöne Character, welchen die Kunst ihnen gegeben, steht mit der Handlung in Widerspruch. Die meisten dieser Bemerkungen sind auch gegen die beyden Basreliefs anzuwenden, wo Orest und Pylades an der Clytemnestra und
5 Ägist Rache ausüben.[1]) Wie kann die Rechtmäßigkeit dieser [66] Rache bedeutet werden? und ist es eine Heldenthat, daß zwey junge rüstige Männer eine Frau und einen Alten umbringen? doch möchten uns die Furien einen Wink geben, und auf einen Cyklus hinweisen. Einzeln, wie es gegenwärtig
10 steht, ist es lange Zeit, selbst Alterthumsforschern, unerklärlich geblieben.

Die alte Kunst beschränkt sich fast immer auf den Kreis ihrer Mythologie, hingegen hat sich die neuere Kunst und vornemlich die Mahlerey eigentlicher historischer Thatsachen
15 angenommen. Die Geschichte fast aller Zeiten und Völker, hauptsächlich aber griechische, römische, und in religiosem Bezug, auch die jüdische, haben zu unzähligen Bildern Stoff gegeben, wo wir, selbst bey den größten Meistern, Beyspiele von mißlungener Wahl des Gegenstandes entdecken; wir werden einige
20 derselben anführen, bemerken aber zugleich, daß eben im historischen Fach vortheilhafte Gegenstände nicht so häufig vorkommen als man dafür zu halten pflegt; selbst von den brauchbaren sind die meisten noch enge bedingt, und fügen sich demnach lieber in die cyklische Form als zur Darstellung
25 im einzelnen Bilde.

Selbst in den Stanzen des Vatikans, ist die Strafe des Marsyas von Rafael kein tauglicher Gegenstand für [67] die Kunst, der Mahler hatte zwar freylich so viel Geschmack den Marsyas nur angebunden vorzustellen, ehe die blutige Operation
30 des Hautabziehens beginnt, wobey Apollo die Rolle eines bösen Tyrannen spielen würde, wenn er auch blos befehlen und zusehen sollte; aber wofür leidet der arme Satyr?

An allen vier runden Bildern, welche Dominichino in

---

[1]) Das eine im Justinianischen Pallaste, und von Bartheli
35 admir. Rom. N. 52 in Kupfer gestochen, das andere im Clementinischen Musäum? alle beyde sind einander ähnlich und wahrscheinlich Nachahmungen eben desselben Originals.

der Kirche zu St. Silvester, auf Monte Cavallo gemahlt hat, [1]) ist der Gegenstand zu tadeln. Wie David vor der Bundeslade hertanzt, ist weder merkwürdig, noch bedeutend, eben so wenig die Bathseba, welche neben Salomo auf dem Throne sitzt; es könnte nur durch vorhergehende Bilder deutlich 5 werden, daß sie des Königs Mutter ist, und hier von ihm geehrt wird. Auch das herrliche Bild von der Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, wäre blos im Cyklus statthaft, wenn andere Bilder das vorhergehende und das was nachfolgt darstellten; aber so einzeln hat es keine Bedeutung, 10 man weiß nicht woher das Haupt kömmt? warum das Volk erfreut ist? u. s. w. In der Vergleichung zur Poesie ists [68] ohngefähr als ob der vierte Act eines Schauspiels, von Exposition und Auflösung getrennt, vorgetragen würde.

Die Ester vor dem Ahasverus ist ein vortreffliches Kunst- 15 werk, wenn ihm die historische Bedingung erlassen wird, wenn man keine Ursache wissen und die Folge des Auftritts nicht erforschen will, sondern allein das Menschliche welches in der Handlung und Äusserung der Figuren liegt, betrachtet. Wie die schöne Königinn in Ohnmacht sinkt, und ihr Gemahl, 20 seiner Majestät vergessend, vom Throne herabtritt, der Geliebten beyzustehen, so erfreuen wir uns innig daran, die natürlichen Regungen des Herzens über Zwang und Formeln, triumphiren zu sehen; aber dieses ist auch die bessere Seite des Bildes, worinn der Mahler sich zeigt und durch sein zartes Gefühl, 25 durch tiefe psychologische Kenntnisse unsere Achtung erwirbt. Betrachten wir hingegen das Werk unter der Ansicht eines historischen Gegenstandes, so sagt uns dasselbe nichts; denn es war unmöglich zu bedeuten, daß Haman die Juden vertilgt wissen wollte, daß die Esther gegen das Verbot vor den 30 Ahasverus tritt, um das Unglück von ihrem Volk abzuwenden, daß der Minister gestürzt und bestraft wird u. s. w. Nic. Poussin hat eben diesen Gegenstand behandelt, und den König, mit ernstem Blicke, im Ma- [69] jestätsgefühl, auf dem Throne

---

[1]) Sie sind von G. Audran, und ein andermal von Jac. Frey 35 in Kupfer gestochen.

sitzend vorgestellt. Die anschauliche Bedeutung ist durch diese Wendung um nichts vermehrt worden, hingegen das Menschliche, Gemüthliche welches Dominichino seinem Bilde ertheilt, verlohren gegangen. Poussins Werk hat kein anderes Interesse
5 als dasjenge welches ihm die Ausführung geben konnte.

Es wurden oben einige Beyspiele mystischer Gegenstände angeführt, welche zwar für sich selbst nicht vortheilhaft, doch dem Künstler die Freyheit lassen, etwas hinzu zu thun, den Figuren gefällige, oder bedeutende Handlungen und Verhältnisse
10 beyzulegen, also daß das Mystische darin nur als die zweyte, weitere Bedeutung erscheint, wenn Auge und Gemüth, durch den ersten Anblick und Eindruck des Reinmenschlichen, von lieblichem oder ernstem Character, schon befriedigt sind. Es giebt aber auch im Gegentheil, manche andere welche für die
15 Darstellung völlig untauglich, und widerstrebend zu seyn scheinen.

Setze man z. B. die Kunst habe in einem Cruzifix ihr möglichstes geleistet, so werden wir schöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenschlichen Character, nebst einem leidenden, schmerzhaften Ausdruck sehen.
20 Die Kunst kann Mitlei- [70] den erwecken, uns Theil zu nehmen nöthigen, sie kann uns überreden, daß der Edle unschuldig leidet; daß er aber freywillig zum Heil und Erlösung der Welt leide und sterbe, kann sie unmöglich darstellen; der göttliche Charakter wird, oder würde vielmehr (denn die
25 neuern Künstler haben es nie so weit gebracht) zu einer anschaulichen Ungereimtheit. Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden der die albanische oder die justinianische Minerva, die Juno oder den Apollo gesehen, ob er sich eine von diesen Figuren
30 durch schlechte Menschen überwunden, geschmählt, gegeiselt, ans Kreuz geheftet, denken könne? Wir glauben wenigstens, daß dieses unmöglich sey, wenn man nicht gerade zu abgeschmackt werden, und allem Gefühl fürs Schikliche rein absagen wollte.

Die Kunst hätte also, wenn sie sich auch wieder bis zur
35 Vollkommenheit der Alten erheben könnte, dennoch immer die Unbequemlichkeit daß sie der Figur Christi zweyerley Charactere beylegen müßte. Im leidenden Zustand, wo er gefangen,

gegeiselt, verspottet, ausgeführt, gekreuzigt wird, müßte er menschlich, edel, gütig und duldend; hingegen groß, göttlich, mächtig dargestellt werden, wo Wunder geschehen, wo er auf dem Meere wandelt, [71] aufersteht, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird. 5

Die Vorstellung von der Dreyeinigkeit ist ebenfalls ein widerstrebender Gegenstand für die bildende Kunst. Wenn wir den ewigen Vater mit dem Leichnam Christi im Schooße, oder das Kruzifix haltend erblickten; so ist solches dem Begriff von göttlicher Allmacht entgegen, und sowohl bey dieser, als 10 bey edlern Vorstellungen der Dreyeinigkeit, z. B. in der Disputa über das Sacrament, von Rafael, und verschiedenen Gemählden von der Krönung der Maria, wo die Figuren des Vaters und Sohnes mit vieler Würde dargestellt sind, bleibt doch immer die Taube, nicht mehr, und nicht weniger als eine 15 Hyeroglyphe, ein blos conventionelles Zeichen, eben so wie das Lamm Gottes, der Triangel und das Wort Jehova in einer Glorie. Die unbefleckte Empfängniß ist zwar oftermahls von großen Meistern vortrefflich gemahlt worden, dennoch bedarf es wohl keines weitern Beweises für unsern kunst- 20 verständigen Leser daß dieser supermystische Gegenstand weder anschaulich noch bedeutend darzustellen ist, und also zu den widerstrebenden gehört.

Eben so wenig vermag die Kunst im Abendmahl Christi den mystischen Sinn auszudrücken. Rafael und [72] Leonardo 25 da Vinci mögen dieses wohl empfunden haben, und daher suchten beyde diesen Gegenstand als Geschichte zu behandeln. [1]) Sie stellen in ihren Bildern das Erstaunen, die Bewegung vor, welche das Wort des Heilands „Einer aus euch wird mich verrathen" unter den Aposteln hervorbringen mußte, und 30 da Vinci hat in der That alles mögliche gethan. Wir sehen in seinem Bilde die Bestürzung herrschen, die Jünger fahren alle zu Hauf, Christus allein bleibt ruhig und stille; es ist aber doch immer noch ein widerstrebender Gegenstand, und,

---

[1]) Rafael in den Logen des Vatikans, L. d' Vinci im Kloster 35 della Vittoria zu Mailand.

trotz der Mühe, der Kunst und des tiefen Verstands, die der
große Meister in alle Theile gelegt, ohne anschauliche Bedeutung.
Woher entsteht die Bewegung? was rührt die Apostel so
heftig? kann der Beschauer fragen, ohne sich die Frage aus
5 dem Bilde selbst beantworten zu können. In so fern das Chor
der Apostel in Charactere getheilt worden, würde es sich zum
Characterbilde neigen, und also zwischen dieser, der mystischen
und der historischen Art in der Mitte schweben.

Meistens erfährt auch die Kunst ihr Unvermögen bey
10 Gegenständen, welche Sittensprüche oder Gesinnungen [73]
ausdrücken sollen, durch welche man moralisch auf den Menschen
wirken will. Der Mahler, welcher Potifars Weib mahlt,
wird kein Lob verdienen, wenn er dieselbe nicht so reitzend,
lüstern und verführerisch darstellt, als in seinem Vermögen
15 ist; alsdann nur kann sein Werk anziehend werden. Wenn
dasselbe aber den Zweck haben soll, Keuschheit und Enthalt-
samkeit zu predigen, so wird dieser schwerlich dadurch erreicht.
Kinder, welche einen alten Mann mit Ruthen streichen, sind
ein empörender Anblick, und erst indem wir uns erinnern,
20 oder belehrt werden, daß die Jugend von Falerii, auf Befehl
des Römischen Feldherrn, ihren Schulmeister, der sie verrathen
hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus.[1])
In dieser Art, wo Absicht und Wirkung einander ganz ent-
gegengesetzt sind, könnten noch viele andere Beyspiele angeführt
25 werden. Diogenes, welcher mit der Laterne herumläuft, sieht
wie ein Verrückter aus, denn das Wort, welches seiner Hand-
lung Sinn giebt, und den Spott gegen die wendet, die ihn
belachen, kann der bildende Künstler nicht darstellen, und so
giebt er uns immer nur die schlechtere Hälfte der Geschichte,
30 die anscheinende Narrheit des Diogenes, zum besten, da doch
[74] seine Absicht ist, uns denselben als einen Weisen zu zeigen.
Eben so wird die Absicht verfehlt, wenn vorgestellt wird, wie
Tomyris das Haupt des Cyrus in ein Gefäß mit Blut
tauchen läßt, denn diese Handlung hat den Anschein einer
35 verhönenden Grausamkeit, da der Sinn doch im Gegentheil

[1]) Diese Geschichte ist von Poussin gemahlt worden.

gerechte Vergeltung des Blutdursts und unrechtmäßigen Angriffs seyn soll. Zum wenigsten muß man sich bey solchen Bildern immer das Wesentliche hinzu denken, und der Künstler sollte doch hier, so wie bey allen andern Gegenständen, welche in die Klasse der Widerstrebenden gehören, die Demüthigung fühlen, 5 die ihm dadurch widerfährt, daß nicht sein Bild den Beschauer rührt, sondern allenfalls nur das, was derselbe mitbringt, und selbst hineinlegt.

Sentimentale Gegenstände sind darum nicht zur Darstellung geschickt, weil die schöne Schwärmerey des Sentimentalen, die 10 sich in edelmüthiger Gesinnung, in Aufopferung seiner selbst äußert, von der realistischen, sinnlichen Kunst, nicht bis zur deutlichen Anschauung gebracht werden kann. Daher ist sehr zu zweifeln, ob die Alceste, die für ihren Admet stirbt, ein tauglich Sujet zu einem Bilde abgeben könne. Das Rührende 15 dieser Geschichte besteht ohne allen Zweifel darin: daß die Alceste, ihren [75] Mann zu erhalten, sich in den Tod giebt; die Kunst aber kann nur die sterbende Alceste, nicht die Ursache ihres Todes, ihre Liebe, den Adel, die uneigennützige heroische Entschliessung darstellen, um welcher willen sie stirbt. 20

Poussins berühmtes Bild vom Testament des Eudamidas ist ein bündiger Beweis, wie wenig ein solcher Gegenstand der Kunst angemessen sey, die Figuren sind edel, der Ausdruck gut, es ist schön geordnet, und es fehlt ihm an nichts, als daß gerade dasjenige nicht bedeutet werden konnte, was noth- 25 wendig bedeutet seyn sollte. Man sieht einen sterbenden alten Mann, sein betrübtes Weib und Tochter und Einen der auf ein Blatt schreibt, aber das sichere Vertrauen des Eudamidas auf seinen Freund, die seltene Tugend und Edelmuth von diesem müssen wir wissen, und es muß uns belieben, solche 30 dazu zu denken. Was auf dem Bilde wirklich vorgestellt ist, läßt sich auf einen jeden Mann der noch gestorben ist, und ein Weib und eine Tochter hinterlassen hat, eben so gut als auf den Eudamidas von Corinth anwenden.

Man könnte noch mehr andere Beyspiele aus Poussins 35 Werken anführen, in denen sich dieser Mahler nach der Seite des Sentimentalen hin verirrt hat. Eins der tadelnswerthesten

ist abermals ein sehr berühmtes Bild [76] von ihm, wo der neugebohrne Moses in den Nil gesetzt wird. Da schiebt eine Frau das im Korbe liegende Knäbchen vom Ufer ab, der Mann geht in tiefster Betrübniß davon, und ein anderer
5 kleiner Knabe folgt ihm. Ein Mädchen weißt auf die im Hintergrund spatzierende Prinzessin, und läßt uns die Errettung des Kindes im voraus ahnen. Eine Statue des Nilstroms und die Stadt mit ragenden Tempeln, Pyramiden und Obelisken bezeichnen den Ort der Scene, rauchende
10 Ziegelhütten spielen noch weiter auf die Dienstbarkeit und Beschäfftigungen der Israeliten in Egypten an. Aus allem erhellet genugsam des Mahlers Ernst und guter Wille, jeden Umstand zur Bedeutung zu benutzen, doch machte es ihm der widerstrebende Gegenstand vollkommen ohnmöglich, die Handlung
15 selbst gehörig zu motiviren. Man begreift die Ursache nicht, welche diese Menschen nöthigt, das Kind in den Fluß zu setzen, und dadurch wird die Rührung und Theilnahme aufgehalten, es ist nicht das Ganze, im Zusammenhange auch nicht die Gefahr des Kindes, was uns in dem Werk interessirt,
20 und also nicht ihrer Gegenstand, sondern die Kunst der Behandlung, der lebhafte Ausdruck in den einzelnen Köpfen und Figuren.

Die neuern Mahler der sogenannten Gesellschafftstücke, [77] Greuze an ihrer Spitze, und alle seine Nachahmer oder
25 Zunftgenossen, ziehen in dieser Rücksicht unzähligemale den Tadel auf sich, obschon ihre Werke vielen gefallen, und fast überall Eingang gefunden haben.

Eins der berühmtesten Stücke in dieser Art ist der Abschied des Calas von seiner Familie, dasselbe kann uns als Beyspiel
30 für alle andere gelten. Es erhält zwar, durch die geistreiche Ausführung, einen unläugbaren Kunstwerth; ist aber ein widerstrebender Gegenstand, welcher nicht so viel bedeutet, als der Künstler beabsichtigt hatte, wir sehen einen schwachen guthmüthigen alten Mann in Ketten, und seine Familie
35 weinend um ihn versammelt, allein das weitere, nehmlich den unrecht verfolgten, den unschuldig getödteten Calas müssen wir uns hinzu denken, und also alles dasjenige, was der

Geschichte ein höheres Interesse giebt. Es ist weder die Ursache noch die Folge der dargestellten Scene anschaulich.

Dergleichen Auftritte wären allenfalls nur im Cyklus zu dulden, wenn das vorhergehende und das nachfolgende Bild deutlich und klar sind. Doch ein Künstler der es wagt, solche 5 in einzelnen Bildern ohne Verbindung darzustellen, fordert unstreitig zu viel vom Beschauer, und er müßte, wie zwar oft bey Kupferstichen, aber nicht [78] immer bey Gemählden geschieht, billigermaßen uns durch eine Inschrifft anzeigen, was in seinem Werke zu sehen, und was dabey zu empfinden sey. 10

Wahrlich man geräth oftmals in Versuchung, zu glauben, die Künstler von dieser Art hätten den Begriff von Freyheit und Selbstständigkeit ihrer Kunst gar nicht zu fassen vermocht, indem sie dieselbe so weit herabwürdigen, ihren Zweck verschieben, den Ausdruck schwächen, ihr die Ehre, durch sich selbst zu 15 bedeuten und zu wirken, rauben, und sie gleichsam zu Bildern für Bänkelsänger mißbrauchen.

Die symbolischen Figuren der alten Kunst sind, wie schon gedacht worden, sinnliche Darstellungen abstracter Begriffe, es scheint indessen als habe die Kunst, so zu sagen, nicht genug 20 Breite und Raum für eine große Zahl derselben, und ihre Deutlichkeit nehme in eben dem Maase ab, als die Charactere sich einander mehr nähern. Je weniger der darzustellende Begriff an sich einfach und von den andern unterschieden war, je mehr mußte er durch beygelegte Attribute bezeichnet werden, 25 da sie aber ihre Bedeutung nun nicht mehr ganz sich selbst, oder ihrer Gestalt, sondern zum Theil diesen beygelegten Zeichen dankten, so waren sie auch nicht mehr vollkommene Ge- [79] genstände. Wenn die Beschreibungen von des Lysippus Statue der Gelegenheit, und von des Apelles Gemählde der Verläumdung 30 wahrhaft sind, so war damals schon die Grenzlinie übertreten, und so wie die Kunst von ihrer Höhe herabstieg, wurden auch die beygelegten Zeichen immer wichtiger, und hingegen die Gestalten selbst unbedeutender. In neuern Zeiten aber ist alles gar übertrieben worden, man scheint zu glauben, es 35 sey schon genug, wenn eine Gestalt nur dem Begriff, welcher vorgestellt werden soll, nicht grob widerspricht, und ist gewohnt,

die Bedeutung aus den Attributen zu errathen, welche nicht
einmal immer dieselben sind.

Rafael selbst hat die Gerechtigkeit einmal mit Schwerdt
und Wage, und ein andermal ohne Schwerdt mit der Wage
5 und dem Vogel Strauß, welcher ihr zur Seite steht, gemahlt.
Nach ihm scheinen die meisten Künstler gar nicht mehr auf
den symbolischen Character der Gestalt gedacht zu haben, sie
achteten es für hinreichend, jeder Figur ein Zeichen zu geben,
und mit denselben, wie mit Zahlpfennigen zu spielen, sie
10 hielten die Symbole zusammengenommen für eine Zeichensprache,
die Figuren im Einzelnen für Buchstaben, und glaubten damit
alles ohne Ausnahme vorstellen zu können. In dieser Rücksicht
[80] möchten wir es nicht gerne übernehmen, selbst die be-
rühmten großen allegorischen Deckengemählde des Peter von
15 Cortona in den Pallästen Pitti und Barbarini zu rechtfertigen,
und eben so wenig die noch berühmtere Gallerie Luxenburg von
Rubens; zwar sind die Erfindungen sinnreich, und mancher
einzelne Gedanke verdient Lob; doch ist im Ganzen so weit
ausgeholt, so viel poetischer Schwulst und Geräusch, die Ent-
20 zifferung aller der Zeichen so mühsam und schwer, daß es
scheint man habe uns gleichsam ein Geheimniß aus dem, was
vorgestellt ist, machen wollen.

Selbst Dominichino, welcher die Kunst übrigens streng
und bedächtlich geübt hat, mochte zuweilen wähnen, durch
25 Zeichen sich hinreichend deutlich ausgedrückt zu haben, und
vernachlässigte darüber ebenfalls den symbolischen Character
seiner Figuren wie z. B. in den vier Tugenden, in den
Winkeln unter der Kuppel zu St. Carlo Catinari in Rom,
die ihren Zügen und Bildungen nach wenig von einander
30 verschieden sind, und, die Stärke ausgenommen, füglich die
Attribute und den Platz mit einander vertauschen könnten, ohne
deswegen etwas mehr oder weniger zu bedeuten. Wie un-
dankbar war eben dieses Meisters Mühe, und wie bedauerns-
werth verschwen- [81] dete er Verstand und Talente zu kümmer-
35 lichem Zwecke als er das boromäische Wappen, stückweise, in
die Composition dieser Bilder zu verweben unternahm. Guido
Reni, dessen Kunst freylich nicht immer zureichen mochte, den

symbolischen Character der Figuren in allegorischen Bildern auszudrücken, war doch in der Erfindung derselben oft glücklich, zierlich, fein, naiv und faßlich, wie wir an seiner Fortuna ein schönes Beyspiel aufzustellen Gelegenheit fanden. Im Gegentheil kennen wir aber auch ein Bild dieses Meisters[1]) 5 von sehr dunklem und verstecktem Sinne, wo ein Genius die Pfeile des daneben angebunden stehenden Amors, nebst verschiedenen musikalischen Instrumenten, zu verbrennen beschäfftigt ist. Man sagt, Guido habe hier die geistige Liebe vorstellen wollen, durch welche die sinnliche gebändigt werde. Was aber 10 auch seine Absicht gewesen seyn mag, er hat dieselbe nicht deutlich machen können, und das Bild ist uns ein Beyspiel mißlungener Allegorie und eines schwer zu behandelnden Gegenstands.

[1]) Im Pallast Chigi zu Rom. 15

Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst.

[Programm zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1808 S. III—VI]

5 [S. III Sp. 1] III.

Da es gegenwärtig, wenn auch von Künstlern und Kunstrichtern nicht immer klar genug begriffen, doch allgemein zugegeben ist, daß in der bildenden Kunst ein großer Unterschied zwischen günstigen und ungünstigen Gegenständen ob-
10 walte, jene dem Künstler für seine Werke die erheblichsten Vortheile gewähren, diese hingegen große, ja zuweilen gar unüberwindliche Hindernisse ihm in den Weg legen: so dürfen wir hier in Bezug auf das, was über diese Sache von uns schon anderwärts[1]) ist geäußert worden, verschiedene dahin zielende
15 Betrachtungen ohne vorauszuschickende Einleitung mittheilen.

Über Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten.

Gegenstände der bildenden Kunst, wenn sie auch im Allgemeinen die zur Darstellung erforderlichen Eigenschaften haben,
20 werden doch allemal mehr für die eine als für die andere Art von Kunstarbeiten geeignet seyn. Laokoon z. B. würde vielleicht nie so glücklich in einem Gemälde dargestellt werden, als es in Marmor geschehen ist, und Niobe mit ihren Kindern

---

[1]) Propyläen, 1ster Band im 1sten und 2ten Stück [s. oben S. 3 ff.].

müßte vom Maler ganz anders gedacht, anders dargestellt werden, als vom Plastiker. Eben so qualificiren sich manche Gegenstände vorzüglich für das Basrelief, und würden sich weder gemalt, noch in ganz runden Figuren, so gut ausnehmen. Wir gehen weiter und sagen, daß Dinge, welche leicht, abgelöset, freystehend, durchbrochen seyn müssen, und wenig imposante Massen haben dürfen, sich weit besser für Arbeiten in Erz, als für Arbeiten in Marmor schicken werden; auf geschnittenen antiken Steinen sogar haben wir Gegenstände wahrgenommen, welche schwerlich für irgend ein anderes Kunstfach gleich gut und günstig seyn möchten; denn ein jedes derselben hat seine besonderen Foderungen, Schwierigkeiten und Vortheile, welche der Künstler mit genauer Sorgfalt erwägen, ausweichen oder benutzen muß. Dieses alles noch etwas näher und umständlicher darzuthun, soll im Folgenden versucht werden.

Das allerhöchste, einfachste, würdigste in der Kunst scheint vorzüglich der Bildnerey in Statuen anzugehören. Freylich läßt sich mit strenger Genauigkeit nicht bestimmen, was und wie viel in jedem Fache vom Genie kann geleistet werden; doch [S. III Sp. 2] würde nach unserem Ermessen ein gemalter Jupiter Olympius kaum das seyn können, was des Phidias Statue desselben war. Diese saß im Tempel; es war zwar nicht der Gott selbst, aber der Repräsentant des Gottes, sein Ebenbild. Ein Gemälde bleibt seiner Natur nach immer eine Art von Betrug und Hexerey, und stimmt darum mit jener hohen Würde, Ernst und Wahrheit nicht recht überein. Es prätendirt nicht nur die Sache vorzustellen, sondern wirklich Sie selbst zu seyn, und, je besser es ist, desto stärker wird die Täuschung, die aber eben darum, weil sie Täuschung ist, nicht länger als einen Moment dauern kann; so bald sie verschwunden, bewundern wir nur noch das Kunststück, und die Gestalt imponirt uns nicht mehr. — Bey der Statue hingegen bedarf es schon einer gewissen Abstraction, um auf die Kunst an derselben überzugehen. Als Gestalt, als Vorstellung, kann eine Statue die möglichst vollkommene seyn. Als wirkliche Darstellung ist

ein jedes Gemälde immer noch schwach, Nachahmung des Unerreichbaren, ein bloßer Schatten. Werke der Bildhauerey erniedrigen sich, wenn sie in das Gebiet der Malerey übergreifen, und ihre Wirkungen bezielen. Sie entehren sich durch
5 die Absicht zu täuschen. Bemalte Statuen sind wie geschminkte Frauen, welche Reizungen borgen wollen, indem sie den Mangel an eigenthümlichen empfinden.

Das Basrelief hat noch weniger Ansprüche auf Wahrscheinlichkeit und Darstellung zu machen, als Statuen: es
10 bedeutet bloß, und kann für eine Art von figurirter Hieroglyphe gelten. Wir nehmen deßwegen auch keinen Anstand, die zwey- und dreyfache Handlung, oder einen zusammenhängenden Cyklus, wie auf mehreren antiken Denkmälern vorkommen, im Basrelief für zulässig und sogar für angemessen zu halten. Alles
15 muß scheinbar nur ein Ganzes ausmachen, und aus diesem Grunde dürfen die Abtheilungen, wenn man dergleichen anbringt, nicht zu auffallend seyn. Der Bildhauer vergesse niemals, daß er überhaupt keine Illusion erregen kann, am wenigsten aber im Basrelief; er vermeide jede Gelegenheit, wo man
20 ihn dessen beschuldigen könnte, um die Beschämung sich zu ersparen, nach diesem Zweck gehascht, und denselben verfehlt zu haben. Seine Kunst mag und soll er in der Schönheit der Formen, im Geschmack, in gefälliger Anordnung, in Bedeutung und Ausdruck sehen lassen; allein es ist ihm fast
25 vor allen anderen Künstlern Noth, die Grenzen seines Fachs zu kennen; er unternehme daher auch niemals Dinge, welche außer demselben liegen, wo schon der Stoff, in welchem er arbeitet, ihm unbesiegbare Hindernisse entgegen setzt. Landschaften, Wolken, perspectivisch stehende Reihen von Gebäuden u. dgl.
30 können im Marmor oder Erz unmöglich mehr, als nur angedeutet werden, können nur Zeichen seyn. Jeder Versuch genauer Nachahmung, wirklicher Darstellung derselben, wird nothwendig mißlingen und keinen Beyfall verdienen.

Die Malerey hat ein viel weiteres Reich, eine [S. IV Sp. 1]
35 freyere Natur, als die Plastik. Der Stoff, womit sie arbeitet, ist ungleich williger; und da überdem noch Farben, Licht und Schatten ganz in ihrer Macht sind, so kann sie jeden Natur-

gegenstand, oder wenigstens den Schein desselben, täuschend nachahmen. Daher kömmt es auch, daß alles scheinbar lebendige, bewegliche, alles schwebende und leichte, bey gleichem Aufwand von Kunst und Fertigkeit allemal dem Maler besser als dem Bildhauer gelingen wird. Das ausschließliche Eigenthumsrecht 5 der Malerey an alles, was täuschende Natürlichkeit haben soll, bedingt aber auch hinwieder, daß in einem Gemälde eigentlich nichts erscheinen darf, was an sich völlig unwahrscheinlich ist. Also wäre die doppelte, drey- und vierfache Handlung, welche oben für das Basrelief vertheidigt worden, 10 weil sie dort den Cyklus bedeutet, im Gemälde weniger an der rechten Stelle. Wenn daher der Maler es übernimmt, einen Cyklus darzustellen, so müßte solches, um nach der besten Weise zu verfahren, eigentlich in abgesonderten Bildern geschehen. — Vorzüglich tadelhaft, ja ermüdend, ist die doppelte 15 Handlung in Fällen, wo der Maler sich ihrer zum Zweck größerer Deutlichkeit bedienen wollte, aber demungeachtet seine Absicht nicht erreicht hat, wie man solches z. B. an einem zwar sehr schön ausgeführten, doch in der Wahl des Gegenstandes völlig mißrathenen Bilde des N. Poußin in der 20 münchener Gallerie gewahr wird, wo Midas den Bacchus bittet, die verliehene Gabe, alles in Gold zu verwandeln, wieder von ihm zu nehmen, und im Hintergrunde noch einmal dargestellt erscheint, im Flusse Paktolus sich badend.

Hingegen ist das Zusammenrücken zweyer auf einander 25 bezüglicher Handlungen, wie in der Verklärung von Rafael, kein Fehler. Denn gesetzt auch, die Wahrscheinlichkeit der Scene leide etwas darunter, so bleibt doch immer noch ein Schein von Möglichkeit übrig, und höhere Kunstfoderungen, nämlich die der Klarheit, der Bedeutung, des vollen inneren 30 Gehalts, haben gewonnen auf Kosten des Raums unbedeutender Nebenwerke. Wir geben indessen gerne zu, daß man die Sache gar nicht zu weit treiben dürfe, und daß ein solches Verfahren vom Gegenstande nothwendig erfodert, und durch glücklichen Erfolg, wie in dem angeführten Beyspiel, gerecht- 35 fertigt werden müsse.

Nebenwerke, besonders landschaftliche und was zu

denselben gehört, dürfen bey einem zum Fach der Geschichts-
Malerey gehörigen Kunstwerk keineswegs vernachlässigt oder
zu flüchtig behandelt werden; sie müssen sich in der Ausführung
nach der Ausführung der Figuren, als den Hauptgegenständen,
5 richten, und mit diesen übereinstimmen, nur seyen sie einfach
und angemessen. Pracht, Überfluß und Geräusch sind sehr
selten wohl angebracht.

In Gemälden des Fachs der Landschaft dürfen die Figuren,
besonders menschliche, nicht zu groß oder zu auffallend seyn.
10 Belebte Natur hat in der Darstellung allemal ein grösseres
Interesse und zieht den Beschauer mehr an, als die unbelebte,
welche [S. IV Sp. 2] bey Landschaften den Hauptgegenstand
ausmacht, und folglich herrschen soll. Am meisten läuft der
Künstler Gefahr zu irren, wenn er mit Geschichten staffirt,
15 wie in vielen übrigens vortrefflichen Werken geschehen ist.
Durch geschichtliche Bedeutung vermehrt sich das Interesse der
Figuren; die Landschaft wird von ihnen überwältigt oder
wenigstens aufgewogen, und so entsteht eine Zweydeutigkeit,
welche dem Kunstwerk zum Nachtheil gereichen muß. Wir
20 wissen zwar sehr wohl, daß einige bewundernswerthe Beyspiele
von gelungenen Ausnahmen gegen diese Regel anzuführen
sind: dort steht aber jedesmal die dargestellte staffirende Ge-
schichte im innigsten Bezug mit der Landschaft selbst, und
es ist weder das Genre, noch die Kunstfertigkeit in der
25 Ausführung, was unser Wohlgefallen vorzüglich aufregt,
sondern der große reine Eindruck eines harmonisch gedachten
Ganzen.

Die Bildniß-Maler müssen wir vor den sogenannten
historischen Bildnissen warnen, als gefährlichen Gegenständen,
30 bey denen wahre Kunst und Geschmack durch den Widerspruch
der Gestalt und Züge mit dem prätendirten Charakter beleidigt
werden. Wir erinnern uns, einst ein treffliches Mignatur-
Gemälde von Joseph Werner gesehen zu haben, wo der
genannte Künstler einen bejahrten kränklichen Herrn dargestellt,
35 mit großer Alonge-Perücke, und übrigens als Mercurius
costumirt. Selbst unter den antiken Statuen finden sich einige
Bildnisse römischer Kayserinnen in der Stellung und mit

— Attributen der Venus, wo aber Gesichtszüge und Haarputz dem Ideal von dieser Gottheit sehr entgegen sind. Unsere Zeitgenossen begehen oft ähnliche Sünden, und pflegen unter anderen die Schauspieler in ihren Lieblingsrollen als Hamlet, Richard, Medea, Ariadne u. s. w. darzustellen. Man bedenke 5 aber, daß durch den beygelegten Charakter das Bildniß leidet, und hinwieder auch mit dem Bildniß der Charakter verpfuscht werden muß. Wenn die bildende Kunst eine Heldenfigur darzustellen unternimmt, so muß sie derselben eigenthümliche Gestalt und Züge geben, in zweckmäßiger Übereinstimmung 10 aller Theile zum beabsichtigten Ganzen. Einem bildenden Künstler würde — wenig Lob zu Theil werden, wenn er den Ulysses und den Agamemnon, beide in ähnlicher Gestalt, darstellen wollte; wohl aber könnte derselbe Schauspieler heute in dieser und morgen in jener Rolle auftreten, und in allen 15 beiden mit Beyfall spielen. Sollte nun aber dieser Schauspieler in beiden Rollen portraitirt werden, so müßte er als Agamemnon, so wie als Ulysses, immer dieselben individuellen Züge erhalten, und ein Bildniß würde sich also von dem anderen nur durch die Verschiedenheit des Anzugs, der Handlung und des Ausdrucks 20 unterscheiden, welches aber für die höheren Kunstzwecke durchaus unzureichend ist. — Um das Außerordentliche in Kräften und Thaten eines Heldencharakters als wahrscheinlich darzustellen, pflegt der bildende Künstler von ächtem Geschmack sich außerordentlicher und idealer Formen zu bedienen; al- **[S. V Sp. 1]** 25 lein in dem angenommenen Falle würde dem gemalten Alltagsgesichte niemand zutrauen, daß es einem Helden angehöre, so offenbarte sich also schnell die eitle, übelberechnete Verkappung, und wie die Kunst nur eine andere Kunst, und zwar von der schwachen Seite darzustellen sich erkühnt habe. 30

So wie ein jeder Zweig der bildenden Kunst durch zweckmäßige, ordnungsmäßige Wahl der zur Bearbeitung übernommenen Gegenstände sich entweder Vortheile verschafft, oder mit desto größeren Schwierigkeiten kämpfen muß, so ist solches auch bey dem bloß nachahmenden Fach der Kupferstiche der 35 Fall. Da sie den Vortheil der Farben nicht haben, und bloß durch hell und dunkel in weiß und schwarz wirken müssen, so

folgt daraus nothwendig, daß diejenigen Gemälde, in welchen Colorit überhaupt, oder harmonisches Spiel der Farbenmassen wesentlich in die Bedeutung eingreifen, niemals mit gutem Erfolg können in Kupfer gestochen werden, weil der Kupferstich die besagten Eigenschaften auszudrücken nicht im Stande ist. Doch wir wollen uns hierüber nicht weiter ausbreiten, und berufen uns, um nicht in unangenehme Wiederholungen zu verfallen, gegen diejenigen, welche sich etwa für diese Sache besonders interessiren möchten, auf frühere Worte zu beynahe ähnlichem Zweck [1]).

Von Vignetten und anderen Kupferstichen, womit die Bücher verziert werden, ist indessen noch einiges besondere zu gedenken. Sie scheinen rücksichtlich auf die darzustellenden Gegenstände, nicht so wie die übrigen Werke bildender Kunst, dem Gesetz absoluter Klarheit und durch sich selbst deutlich sich aussprechenden Inhalts unterworfen zu seyn, denn da sie in dem Buche bloß als Zierrath stehen, mithin vom Text abhängig sind, so dürfen sie auch ihre Erklärung von demselben erwarten. Der Leser des Buchs mag es allenfalls gern sehen, wenn bildende Kunst seiner Einbildungskraft zu Hülfe kommt, und ihm Scenen der Geschichte angenehm für Augen stellt. Er weiß schon, oder hat wenigstens die Pflicht auf sich, es zu wissen, was der Kupferstich darstellen soll, und hat kein Recht, über Undeutlichkeit Beschwerde zu führen. Freylich wird der bildende Künstler seine Kunst edler ausüben, wenn er diesen Behelf zu verschmähen weiß, und darstellt, was im Buche nicht steht, d. i. wenn er den Schriftsteller supplirt, wenn er die Vortheile seiner Kunst dahin benutzt, dasjenige, was jener mit Worten nur unvollkommen ausdrücken konnte, in Bildern zur wirklichen Anschauung zu bringen, alsdann hat er sich von dem dienenden Beruf Ornamente zu machen gelöst, und ist Mitarbeiter des Schriftstellers geworden, indem er zur Vervollkommnung und mehrerer Vollendung des Werkes beyträgt. Unterdessen wollen wir eingestehen, daß dieses Ideal von Kuperstichen und Vignetten zu Büchern zwar wünschenswerth ist,

---

[1]) Propyläen 2ten Bandes 1stes Stück S. 153 ff.

aber wohl schwerlich allgemein in Gebrauch kommen dürfte, bevor die Kunst auch im Allgemeinen einen höheren und freyeren Schwung angenommen haben wird.

[S. V Sp. 2] IV.

Vom Wunderbaren; besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen der bildenden Kunst. 5

Der bildende Künstler hat eben das Recht wie der Poet, sich des Wunderbaren zu bedienen, nur muß er sich näher und sorgfältiger zum Wahrscheinlichen halten. Er muß dem Auge ein deutliches, bestimmtes Bild vor- 10 legen, und der Imagination weiter keinen Spielraum übrig lassen, welche zu beschäftigen nur die Poesie allein sich anmaßen darf.

Es läßt sich daher vermuthen, daß in Werken der bildenden Kunst nur diejenigen Wundergestalten glückliche Wirkung thun 15 können, in denen mehrere Naturen vereint, den darzustellenden Charakter versinnlichen und verstärken helfen, wie z. B. an den Centauren und Greifen, wo bey den ersteren die Natur eines rüstigen Mannes mit der eines tüchtigen schnellen Pferdes zum Ganzen verbunden ist; woraus ein Charakter, eine sinn- 20 liche Darstellung von roher Agilität und Kraft entstanden, welche auf dem natürlichen Wege durch einzelne Abbildung eines Menschen oder Pferdes, oder auch eines Reiters unmöglich zu erhalten war. Gleichmäßig ist im Greifen die Gewalt des Löwen mit der Geschwindigkeit und Gier des 25 Adlers gepaart. Der Leib und die Tatzen des Löwen haben den vollkommensten Ausdruck thierischer Stärke, und der angefügte Adlerskopf mit krummen Schnabel erregt ohne allen Zweifel den Begriff von zerreißendem Grimm sinnlicher und stärker als die Gestalt des Löwen ohne Zusatz 30 der Veränderung würde gethan haben. Die Flügel zieren theils, theils fügen sie noch den Begriff von großer Schnelligkeit hinzu, durch sie hält die Vogelnatur der Natur des vierfüßigen Thiers das Gleichgewicht, und so entsteht eine gemischte Thiergestalt, welche in ihrer Art nicht weniger 35

[1

Das hier Gesagte soll indessen ja nicht mißverstanden und
also ausgelegt werden, als ob wir die Figur des Cyklopen
überhaupt für verwerflich hielten. Die Fabeln von ihm ent-
halten im Gegentheil viel günstigen Stoff zur Darstellung;
5 und wir haben, wie unseren Lesern wohl noch im Angedenken
seyn mag, selbst bey Gelegenheit einer Preisaufgabe davon
Gebrauch gemacht. Jetzt aber redeten wir eigentlich in Bezug auf
das Vorhergegangene bloß von dem einen Auge auf der Stirn
als ungünstig zur Darstellung für die bildende Kunst. Es
10 mag aber auch den Künstler besonders noch erinnern, daß
er immer genau erwägen soll, was zum Gebiet seiner Kunst
gehört oder nicht gehört, und daß er nie unüberlegt nur ein
bloßer Nachbildner der Worte des Dichters seyn darf.

Über Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste.

Einleitung.

[Propyläen 1799 Bd. 2 St. 2 S. 4—22]

[4] Der Einfluß, welchen die bildenden Künste auf Kultur des Menschen, auf Sitten, Gesinnungen, Leben und Bequemlichkeit haben, ist so bedeutend und groß, daß wir uns gewöhnlich für berechtigt halten, den Werth der Zeiten und Völker nach diesem Maaßstab zu schätzen. Wir ehren und bewundern die einen, bey denen die Künste geblüht, und eine Art von Geringschätzung verfolgt die andern, die sich zu dieser Stufe der Entwicklung nicht erheben konnten, es sey nun daß Roheit sie abhielt, oder eine glückliche Gelegenheit ihnen fehlte.

Innerlich fühlen wir uns überzeugt, daß Sinn und Liebe für das Schöne dem Menschen die höchste Ausbildung gewähren, sein Gemüth sanfter und heiterer stimmen, das Herz zarten Genüssen aufschließen und ihn dem Guten überhaupt näher bringen. Wir gerathen, wer kann es leugnen! beym Anblick schöner Kunstwerke in eine [5] behagliche Stimmung; wenn ihre Anmuth gefällt und ergötzt, so wird unser Gemüth durch Ernst und Größe erhoben, bewundernd gehen wir dann in Gedanken von den Bildern auch auf die Urheber derselben über, achten den Künstler oder das Volk hoch, bey welchem wir so richtige Gedanken, so schöne Gefühle antreffen, wir gefallen uns bey ihnen, finden Freunde, Verwandte und meistentheils Muster.

Der beleidigende Anblick von Unformen und Abgeschmack

bewegt uns hingegen zum Mitleid, oder reizt gar zur Verachtung derjenigen die solche Werke hervorbrachten. Wer fühlte wohl je in einem barbarischen Gebäude, in den düstern Gängen einer gothischen Kirche, sein Gemüth zu einer freyen
5 thätigen Heiterkeit gestimmt? Nur wer trüb in sich verschlossen gern Gespenster ahnden mag, sich an feuchten Schauern ergötzen, dem modrigen Geruch und der Verwesung was abgewinnen kann, wird daselbst ein trauriges, stockendes Behagen empfinden; jede strebende Kraft aber verläßt sobald möglich ein solches
10 Lokal, holt in freyer Luft wieder frischen Athem und schätzt sich glücklich, daß die Zeiten, in welchen solche Werke entstehen konnten, längst vorüber sind.

Wie anders ist die Empfindung zwischen den Resten edler, heitrer Kunst! Indem sie uns gegenwärtig beleben,
15 [6] lassen sie kaum den Gedanken an Vergangenheit aufkommen, wir vergessen den Schutt und die Gräber, wir denken nicht, daß wir über Feuergrüften wandeln. Alles was uns umgiebt spricht uns an, erzeugt angenehme Gefühle, wir werden in bessere Zeiten, zu trefflichen weisen Menschen versetzt, welche
20 die Gaben des Lebens vernünftig und froh zu genießen wußten.

Wenn wir nun auch zu unserer Zeit den Flor der Künste wünschen, um uns theils selbst immer mannigfaltiger auszubilden, theils bey jetzt lebenden und künftigen Geschlechtern der Menschen Achtung und Ehre zu erwerben; so sind dieses
25 edle Beweggründe, welche noch von andern unterstützt werden, die einem großen Theile der Menschen näher liegen; denn es läßt sich sehr leicht zeigen, welch einen Nutzen, unmittelbar, die Künste dem Gewerb und Handel gewähren.

Ein jegliches Volk zahlt Tribut, oder macht sich andere
30 zinsbar, nach dem Maas als Kunstsinn und Geschmack bey ihm walten, sich thätig zeigen, oder schlummern.

Wer hiernächst seine Blicke von den einzelnen Nationen auf das Ganze des Zeitalters richten will, kann bemerken, daß alle Bequemlichkeit, Anmuth und Genuß des Lebens,
35 größtentheils, von den Künsten abhängt. Durch [7] sie webt der Geist des Schönen, Wohlgestalteten, Sinnreichen und Zweckmäßigen in allem was uns zur Kleidung, Wohnung,

oder zum Geräthe dient; durch die Macht der Künste wird uns alles dieses gleichsam mit Liebe zugethan, befriedigt nicht allein das Bedürfniß, sondern weiß überdieß auch noch zu gefallen.

Alle diese guten Einflüsse nehmen unfehlbar in dem Verhältniß zu oder ab, in welchem ihr Urquell, die hohe Kunst, entweder reichlicher strömt, oder abnimmt und trocknet. Mit dem Sinken des Geschmacks verliert sich bald die schöne Form, was einfach und zierlich gewesen, wird überladen, das Interesse verschwindet und in kurzer Zeit ist nur noch das Nothwendige übrig geblieben, der Zwang arbeitet jetzt, die Nothdurft und nicht mehr die Liebe, jede Neuerung ist blos ein weiteres Abirren vom Guten und Schönen.

Diese Betrachtungen, welche keinem aufmerksamen Beobachter der Weltbegebenheiten entgehen können, überzeugen uns sowohl von dem Werth als dem Nutzen der bildenden Künste für die Gesellschaft, deren Pflege man von jeher für einen wichtigen Gegenstand gehalten hat.

Hier wird nun, wie billig, die große Frage abermals aufgeworfen: welches die Ursache des Flors der Künste zu verschiedenen Zeiten und bey verschiedenen Völ- [8] kern gewesen? wie man die Aufnahme derselben befördern und ihren Verfall hindern könne? Vieles ist hierüber schon gesagt, manches zu wiederholen und einiges hinzuzufügen.

Indem man sich zu Beantwortung dieser Frage anschickt, hält man sich gewöhnlich an die Griechen und ist der Meynung, daß die Staatsverfassung dieses Volks, ihre Sitten, Spiele, Wettkämpfe, die schöne gestaltreiche Mythologie, die Ehre, der Ruhm, welche die Künstler genossen, so wie das milde Clima, der heitere griechische Himmel den Künsten vorzüglich günstig und Ursache gewesen, daß jene Nation der Vollkommenheit so nahe gekommen.

Ohne diesen mannigfaltigen Umständen ihren Theil an der Wirkung abzusprechen, so zeigt uns doch die Geschichte, daß hauptsächlich Athen und Korinth die Pflegerinnen der Musen waren und daß also jene allgemeine Wirkungen nicht so entscheidend gewesen.

5 Zur Aufnahme der Kunst, zur immer fortschreitenden Entwicklung hat wohl das meiste die Gelegenheit beygetragen, die der Künstler fand seine Werke öffentlich aufzustellen, Tempel, Plätze, Hallen mit Statuen und Gemälden zu schmücken, das Interesse der Menge zu erre- [9] gen und durch dieses Interesse selbst wieder gefördert zu werden.

10 Die Künstler fanden eine Menge würdiger Beschäftigungen, und daher entstand der Wetteifer unter ihnen, ein Streben ins Höhere, ins Vollendete. Indem die Künste durch eine allgemeine Theilnahme erhalten und befördert wurden, hielten sie diese Theilnahme wieder fest an sich und stiegen auf einen Grad, der nachher nie wieder erreicht wurde.

15 Es sey nun daß die menschliche Natur nicht weiter kann, oder daß andere Ursachen damals keine weitere Entwicklung zuließen, genug es konnte zuletzt nichts Besseres, sondern allenfalls nur etwas Neues erfunden werden. Von da fängt ihr Sinken an und sie stiegen von Stufe zu Stufe wieder herunter, bis zur völligen Gleichgültigkeit, die ganz von allem Verdienst entkleidet ist.

20 Die Künstler und das Publikum stehen jederzeit in dem genausten Wechselverhältniß. Hatten die Künste nirgends so schön geblüht als in Griechenland, so hatten sie auch nirgends einen so reinen Sinn der Theilnahme, eine so allgemeine, stete Neigung gefunden und konnten daher einen desto größern 25 Kreis schließen. So lange die Künste auf ihrem ernsten Gange verharrten, Bewunderung er- [10] regten, Anhänglichkeit hervorbrachten und das Volk leiteten, so lange konnten sie wachsen und steigen; als man aber zuletzt, durch das Gefällige, das Interesse auf sich zu ziehen suchte, durch Neuheit reizen 30 und dem leidenschaftlichen Geschmack der Menge schmeicheln wollte, so war der Fall bereitet. Die Kunst muß sich frey und selbstständig fühlen, sie muß, in gewissem Sinne, herrschen, wenn sie gedeihen soll; wenn sie aber beherrscht und gemeistert wird, wenn sie sich nach der Zeit richten soll, dann wird sie 35 abnehmen und vergehen.

Die neuere Kunst konnte sich ohnmöglich bis zur Höhe der Alten erheben, denn es war ihr ein kürzeres Ziel gesteckt,

sie mußte sich schnell und nach Mustern ausbilden; indessen ist sie doch ohngefähr von denselben Ursachen geweckt und genährt worden. Im vierzehnten, besonders aber im funfzehnten Jahrhundert herrschte eine so allgemeine Thätigkeit und Liebhaberey in einigen Theilen von Italien, daß man 5 über die außerordentliche Menge von Bildern aller Art erstaunt, die in derselben Zeit entstanden sind. Die Künstler wurden zwar damals für wenig mehr als ehrsame Meister, eines ehrsamen Handwerks, gehalten, sie fanden aber eine Menge Arbeiten die für würdig gelten konnten, indem sie meistens 10 [11] bestimmt waren, Kirchen oder andere öffentliche Gebäude zu zieren.

Glaube oder behaupte doch niemand, dem es um Erforschung und Ausbreitung der Wahrheit zu thun ist, daß die christliche Religion den bildenden Künsten hinderlich gewesen; 15 ohne dieselbe wären sie vielmehr wahrscheinlich nie wieder erstanden. Es bedurfte des Enthusiasmus des Christenthums, wenn der mächtige, dauernde Anstoß bewirkt werden sollte, dessen schönes Resultat wir nun in so manchem Meisterstück großer Künstler bewundern. Die Einwendung welche dagegen 20 gemacht werden möchte: daß in Deutschland, England und Frankreich um diese Zeit ebenfalls die christliche Religion geherrscht, Kirchen und Klöster erbauet worden, ohne daß solches die Kunst gefördert, ist unerheblich, weil sich aus eben dem Grunde fragen ließe: warum sie in Italien nicht schon früher 25 emporgekommen? Denn da die Kunst ein Theil der sittlichen Kultur des Menschen und unstreitig eine der höchsten Stufen seiner Ausbildung ist; so erscheint sie und kann nur erst alsdann erscheinen, wenn diese schon beträchtliche Fortschritte gemacht hat, und so waren die Italiäner ohne Zweifel, unter 30 den Abendländischen Völkern, dasjenige, welches sich zuerst von der alten Barbarey loswand, wo sich Industrie, Wohlstand, [12] Gesetzlichkeit und bürgerliche Verhältnisse gesichert fanden und die regen Kräfte im Menschen nach Wissenschaft und Kunst streben konnten. 35

Wie günstig der christlich-religiöse Antrieb auf die bildenden Künste gewirkt hat, erhellet ferner daraus, daß sobald derselbe

anfing schwächer zu werden, sie auch ihr höchstes Ziel erreicht hatten. Von dieser Zeit an suchten sie zu gefallen, oder eigentlich zu blenden und erhielten sich nur noch durch den Hang zur Pracht und Verschwendung. In solchem Zustande 5 wanderten sie, gleichsam als Dienende, durch Städte und Länder und sanken immer tiefer, indem sie sich überall nach den Launen und Bedürfnissen derer bequemen mußten, welche sie beherbergten. Aus diesem Gesichtspunct betrachtet können ohne Schwierigkeit alle Phänomene, die in der Geschichte der Kunst vorkommen, 10 erklärt werden, ihr Steigen, Sinken und ihre Erscheinung an verschiedenen Orten, in mancherley Manier und Geschmack.

Die Ursache also, warum die Künste gegenwärtig so ohnmächtig, so unthätig sind, daß man befürchten muß, sie werden immer ferner sinken, ja zuletzt vielleicht gar aufhören, ist 15 nicht eine besondere, die durch den Willen einzelner Personen gehoben werden könnte, sondern eine allgemeine, welche in der Neigung, den Sitten, [13] den Gewohnheiten, dem Glauben des Volks, ja nicht nur Eines Volks, sondern aller Völker, die gegenwärtig auf Cultur Anspruch machen, 20 ihren Grund hat. Unsere Zeit bedarf, im Verhältniß gegen die vergangene, wenig beträchtliche Kunstwerke und darum werden auch wenige hervorgebracht. Wir haben unsere Existenz aus dem großen öffentlichen Leben meistens in beschränkte, häusliche Verhältnisse zurückgezogen, alles um uns her ist 25 mehr zum Privateigenthum, ist enger, kleiner, getheilter, unbedeutender geworden. Es mag wohl seyn, daß wir deswegen eben nichts desto unglücklicher sind; aber der bürgerliche Gemeinsinn, die Ehre der Zeit und der Nationen haben wenig dabey gewonnen. Sollen die Künste steigen und 30 blühen; so muß eine allgemeine Liebhaberey herrschen, die sich zum Großen neigt. Die Künstler müssen in bedeutenden weitläuftigen Werken, würdig und mannigfaltig beschäftigt werden.

Es mögen große, vielleicht unüberwindliche, Schwierig- 35 keiten der Erfüllung dieser Bedingung entgegenstehen; allein eben so unmöglich scheint es uns, auf andere Weise jenes hohe Ziel wieder zu erreichen.

Man hat darauf gedrungen, daß die Künstler mehr geehrt und besser belohnt werden sollten! Dies wäre [14] als Folge einer schon erreichten höhern Kunststufe natürlich, billig und schön; aber man erlaube uns hier zu behaupten: kein ächtes, lobenswürdiges Kunstwerk entsteht, oder kann anders entstehen, als um seiner selbst willen. Das Vergnügen ein solches hervorzubringen, der Beyfall von den trefflichsten, unterrichtetsten Menschen und über alles dieses ein süßes Bewußtseyn, eine innere Zufriedenheit welche der Künstler genießt, bleibt der größte der anziehendste Lohn. Vermeint wohl jemand, daß alle Schätze der Welt uns eine zweyte Ilias oder Odyssee, eine andere Niobe, einen Laokoon, eine Verklärung oder Schule von Athen erzwingen könnten? Gewiß nicht! Schon die Natur hat zwischen jedem Zeitalter gleichsam eherne Mauren errichtet, die kein Mensch überspringt; der Glücklichste, der Vorzüglichste vermag allenfalls sich auf der Zinne sehen zu lassen, hinüberzuschauen; doch aus ihrem Umkreis zu treten wurde keinem noch je gegönnt. Man sehe es deshalb auch nur immer für etwas unmögliches an, die Künste auf einmal in die Höhe zu bringen, denn solches kann nicht anders als durch eine Folge von Zeiten und Geschlechtern geschehen.

Daß man zur Ermunterung der Künstler Prämien austheilen, ihnen größere Ehre und Belohnungen wünschen muß, ihr Talent zu wecken, sie zur Anstrengung ihrer [15] Kräfte zu reizen, das beweist uns eben, daß die gegenwärtige Zeit den Künsten nicht günstig ist; denn wäre sie solches, so bedürfte es dergleichen nicht! Alle guten Künstler würden beschäftigt seyn und vom Ertrag ihrer Arbeit leben können. Ein weiser Mann verlangt nicht mehr! Ehre und Achtung erwirbt er sich durch die Vortrefflichkeit seiner Werke, Überfluß trägt gewiß zur Hervorbringung derselben nichts bey, auch wissen wir ja, daß einige der besten Bilder von wenig begüterten Künstlern und um geringen Preis sind verfertigt worden; viele hingegen die man theuer bezahlte sind weniger gut, manche ganz schlecht gerathen. Wie könnte es auch anders seyn? Sollte der Sporn der Habsucht, oder der E·

keit Macht haben den großen Künstler zu stimmen, den
geringern über seine gewöhnliche Mittelmäßigkeit zu erheben?
Wer in jeglicher Kunst etwas vorzügliches leisten, Beyfall
oder Bewunderung verdienen will, muß begeistert seyn, ganz
5 in den vor seiner Seele schwebenden Gegenstand verloren, in
einem exaltirten Zustand des Gemüths, über die Grenzen
des irdischen Daseyns hinausgerückt, in eine andere höhere
Welt versetzt, wo keine Sorgen sind, wo man weder hungert
noch dürstet, noch dem Wahn Opfer bringt.

10 Wir wollen uns zum Beyspiel den Rafael denken, einen
Mann dessen Geist und Gemüth auf jener lichten [16] Höhe
gestanden, wohin so wenige Menschen gelangt sind, der eine
Welt in sich trug und überschaute, der so bescheiden war und
doch, erfüllt vom billigen Selbstgefühl, sich in seinen Bildern
15 als Philosophen und als gekrönten Dichter dargestellt hat.
Man betrachte seine Werke und frage sich: ob es glaublich
ist, daß ein ihm zugedachter Cardinalshut, oder die dreyfache
Krone selbst seinen Genius zum höhern Fluge gereizt, seine
Kräfte, oder sein Streben in der Kunst vermehrt hätte?
20 Wir zweifeln; und so war es verhältnißmäßig mit jedem
andern vorzüglichen Künstler beschaffen und wird immer so
bleiben. Selbst die Natur seiner Beschäftigungen hebt seinen
Geist empor und wendet ihn von allem Äußern ab. Wer
daher zu gleißen begehrt, einen andern Stempel nothwendig
25 zu haben glaubt, als den ihm die Natur, mit liebender Hand,
in die Seele gedrückt, der bemühe sich nicht um die Gunst
der Musen, denn sie werden ihm nie hold werden. Wer
andern Reichthum verlangt als Schätze des Herzens, anderm
Rang oder Ehre nachtrachtet als dem Adel der Gesinnungen,
30 wird uns nie überreden, daß er zum Künstler berufen sey,
und schwerlich werden seine Werke unsern Unglauben beschämen.

Was wir also dem Künstler wünschen ist reichliche Arbeit
und billiger Lohn. Wir wünschen daß er zu Wer- [17] ken
eingeladen werden möge die, öffentlich aufgestellt, allgemeine
35 Theilnahme erregen und die Nacheiferung ins Höhere, Bessere
erwecken. Vergebens hofft man, daß Zierlichkeit, Geschmack,
Zweckmäßigkeit sich durch alle Gewerbe wohlthätig verbreite!

denn dieses kann nur alsdann geschehen, wenn der Kunstsinn allgemein ist und die schöne Form überall gefordert wird.

Wo stehn wir denn aber gegenwärtig? Es ist wahr daß seit Mengs und Winkelmann sich Geschmack und Styl verbessert haben. Es ist wahr wir bedienen uns der antiken 5 Muster fleißiger als die Künstler des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts gethan, denn sie folgten, in theoretischer Hinsicht, andern Maximen und hatten darin vielleicht Unrecht; allein wer möchte behaupten, daß die Werke unserer besten Meister, denen des Peter von Cortona, Andreas Sacchi, Carl 10 Maratti u. a. an innerm Geist, Leben, Einklang und Wirkung auf das Gemüth des Beschauers überlegen sind? und dieses ist doch am Ende der Maasstab, nach welchem allein man den wahren, wesentlichen Werth der Kunst und Kunstwerke beurtheilen kann. Wir können also mit völliger Überzeugung 15 wiederholen, als Resultat von allem dem was wir über diesen Gegenstand bemerkt und gedacht haben: die bildenden Künste sinken und lassen befürchten, daß sie [18] immer mehr sinken werden, aus der Ursache weil fast gar kein Bedarf von großen bedeutenden Werken mehr ist. Zuverläßig sind vor zwey und 20 drey Jahrhunderten, in einer einzigen Stadt wie Bologna, Venedig oder Florenz allein, mehr große Bilder verfertigt worden als jetzt in ganz Deutschland zusammengenommen. Dieses soll jedoch keineswegs unserer Nation zum Vorwurf, sondern blos zur Vergleichung der Zeiten gesagt seyn; denn 25 es ist anderwärts, so viel wir wissen, eben nicht besser und der Grund davon scheint allerdings in dem Wechsel der Gewohnheiten, Gesinnungen und Neigungen der Völker zu ruhen.

Unsere Hoffnung wird durch den Ernst solcher Betrachtungen, durch das gleichsam nackte Anschauen des gegenwärtigen Zustands 30 der bildenden Künste zwar gemäßigt, allein unsere Sorgfalt für die Erhaltung derselben darf um deswillen nicht geringer werden, vielmehr soll sie sich verdoppeln. Kann man gleich nicht mit Wahrscheinlichkeit vermuthen sie höher empor zu bringen, so muß man zum wenigsten suchen ihrem fernern Abnehmen, 35 wo möglich, zu steuern und diesem Zweck werden wir am besten dadurch entgegen arbeiten, wenn wir uns immer mehr

bemühen, richtige Grundsätze fest zu stellen und solche unter den Künstlern zu verbreiten. Das Ta- [19] lent, dem es jetzt an Gelegenheit fehlt, fruchtbar und thätig zu seyn, kann sich wenigstens von Seiten der Wissenschaft und Erkenntniß
5 ausbilden, die Kritik welche sich auf Erfahrung stützt, Vergleichungen anstellt und darnach urtheilt, kann, da sie jetzt die Bemühungen mehrerer Jahrhunderte überschaut, an den Alten Muster, an den Neuern Beyspiele findet, natürlicher Weise reiner, schärfer, beurkundeter und mit mehr Kraft auftreten als jemals. Sie
10 muß sich, wie ein Damm, dem einbrechenden Verderben entgegensetzen, den Sturz aufhalten, jede Unart des Geschmacks rügen, denselben vor jeder Verirrung, zu der er sich neigen möchte, bewahren.

Schon um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, als
15 das Verschwinden der großen Lichter der Kunst bemerkt wurde, glaubte man zu Florenz durch Vereinigung der besten Künstler zu einer Gesellschaft, unter dem unmittelbaren Schutz des Großherzogs, Nutzen zu stiften und gab ihr den Nahmen einer Academie. Diese Academie behielt ziemlich die alte Form einer
20 geistlichen Brüderschaft bey, sie hat noch jetzt ihre eigne Kapelle und begeht jährlich ein eignes Fest mit religiösen Gebräuchen. Ihre erste Bestimmung war, die Kunst zu befördern, oder dem anfangenden Verderben derselben vorzubeugen. Nach diesem Muster wurden bald andere gestiftet und um [20] die Zeiten
25 der Caracci nahmen auch die Schulen der Mahler denselben Nahmen an. Als diese nach und nach eingingen, so wurden nun, zum Ersatz, die Academien in öffentliche Lehranstalten der Kunst verwandelt, erhielten Vorsteher, welche vom Staate besoldet wurden und dafür die Pflicht übernehmen mußten, den
30 Schülern Anweisung zu geben.

Aus dem Zusammenhang dieser kleinen Übersicht wird das immer steigende Bedürfniß guter Lehre in der Kunst anschaulich; und wer gegen unser Jahrhundert nicht unbillig seyn will wird gestehen müssen, daß wenn das Bedürfniß der Lehre
35 und Anstalten zugenommen, auch das Gefühl von der Nothwendigkeit derselben lebhafter als jemals gewesen. Es war, besonders in Deutschland, kaum ein Staat, kaum eine beträchtliche

Stadt, wo man nicht im größern oder im kleinern etwas gethan hätte. Der Wille ist in der That gut und an Aufwand hat man es ebenfalls nicht fehlen lassen. Der strengste Tadler wird uns dieses nicht abstreiten, er wird blos einwenden können: daß man nicht allemal zweckmäßig verfahren sey und sich öfter das Ansehen habe geben wollen, als geschähe alles um den Künsten aufzuhelfen und sie in Flor zu bringen, da doch eigentlich alles geschehen mußte, auf daß sie nicht in gänzlichen Verfall geriethen. Allein [21] dieses ist am Ende ein unbedeutender Streit um Worte; auch würde es nicht schwer fallen, das Unzweckmäßige in den Anstalten überall zu verbessern.

Man kann übrigens mit Zuversicht behaupten, daß der Aufwand für Kunstwerke von allerley Art, welchen das Publikum im Allgemeinen gegenwärtig macht, jenen der Griechen oder Italiäner, in den blühendsten Zeiten der Kunst aufwiegt, oder wohl noch übertrifft. Allein es ist freylich mehr Verschwendung als vernünftiger Aufwand zu nennen, weil alles, ins unzählige, an unbedeutende, mittelmäßige und schlechte Dinge versplittert wird. Welches wohl noch eine Weile fortwähren möchte.

Der Geschmack will im Allgemeinen nur gelenkt seyn, man kann ihm nicht gebieten, oder ihm eine Richtung mit Gewalt aufdringen und den Unarten desselben ist wohl nur durch allgemeinen guten Unterricht, durch Erziehung tüchtiger Künstler, deren Werke das Schlechte und Abgeschmackte in seiner Blöße und Unwürdigkeit zeigen, Einhalt zu thun. Dieser doppelte Zweck ließe sich wahrscheinlich durch bessere Einrichtung der Lehranstalten erreichen und in Betracht des mächtigen Einflusses der Künste, auf sittliche Cultur sowohl, als des Nutzens, welchen sie uns in andern Rücksichten gewähren, ist die Sache von zu großer Wichtigkeit, als daß nicht derjenige [22] wohl aufgenommen werden sollte, welcher das, was er über diese Materie erfahren und gedacht, mitzutheilen geneigt ist.

[4

Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts,

von **Joh. Päßler** in Manheim.

(Studien. Herausgegeben von Carl Daub und Friedr. Creuzer, Frankfurt und Heidelberg bey Mohr u. Zimmer: Bd. II. Stück VIII.)

[Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1810 Nr. 87 Sp. 90—92]

[90] Je mehr die bildende Kunst in unseren Tagen strenger probehaltiger Regeln bedürftig ist, und je mehr dieses Bedürfniß, vornehmlich in Betreff der Formen, empfunden wird: um so dankbarer muß man Bemühungen aufnehmen, welche dem gedachten Mangel abzuhelfen streben. Von solcher Art ist der vorliegende Versuch oder Abhandlung. Der Vf. hat mehrere der vorzüglichsten antiken Köpfe in Hinsicht auf die Verhältnisse mit vielem Fleiß untersucht; seine Wahrnehmungen sind großentheils richtig, und also von unstreitiger Nutzbarkeit für jeden Künstler, der sich ihrer bedienen will. Inzwischen hält der Vf. selbst die Sache der besten Verhältnisse des menschlichen Angesichts, nach Maßgabe der schönsten Antiken, hiemit noch keineswegs für erforscht oder vollkommen abgeschlossen, sondern seine Bemühung soll nur theils das Fehlerhafte der sonst gangbaren Regeln darthun, theils auch Andere zum weiteren Forschen anregen. — Einen befriedigenden kurzen Auszug von dem In- [91] halte dieser Schrift zu geben, dürfte uns schwerlich gelingen, und wir ersuchen darum alle Kunstfreunde, dieselbe, da sie es wohl verdient, ganz und mit Aufmerksamkeit durchzulesen; alsdann wird ihnen auch das, was wir, einem früher gethanen

Versprechen zufolge, (Programm zum zweyten Jahrgang dieser A. L. Z.) noch beyzufügen haben, desto verständlicher seyn. Den Kanon, d. i. die richtigsten Proportionen menschlicher Gestalt, oder des Angesichts insbesondere, auszumitteln, ist es wohl nothwendig, die Maße und Verhältnisse vieler 5 antiker Werke zu beobachten, weil vielleicht kein einziges von denen, die noch übrig sind, als wahrer Kanon würde gelten können; allein aus dem Mittelmaß ihrer sämmtlichen Verschiedenheiten muß sich derselbe ohne Zweifel ergeben. Nach unserem Dafürhalten kommen diejenigen Antiken, welche den 10 Menschen in völliger Gemüthsruhe — ohne viel Vorstechendes im Charakter zeigen, die weder an das Unentwickelte der Kindheit, noch an das Hinfällige des Alters erinnern, allemal dem reinen Kanon am nächsten. Wir möchten ferner glauben, die Eintheilung nach Nasen- oder Augen-Längen (welche letzteren, 15 wenn nämlich der Anfang der Nase nicht zwischen die Augenbraunen, sondern, wie billig, tiefer gesetzt wird, die Hälfte einer Nasenlänge ausmachen) sey die bequemste, einfachste, und mit Abzug dessen, was entweder dem leidenschaftlichen Ausdrucke oder der charakteristischen Bedeutung anzurechnen 20 ist, auch diejenige, welche auf die meisten Fälle paßt, und am schicklichsten in Unterabtheilungen zerfällt. Nach diesem Maßstabe ist es am besten, den Raum zwischen den Augen einer Auges- oder halben Nasen-Länge gleich zu machen, die Hälfte solches Maßes wird die Höhe der Augenöffnung angeben. 25 Hier kann indessen — freylich weder eine Juno, noch eine Minerva, wo die Augen vielleicht überhaupt größer und an der Ersten geöffneter, noch eine Venus, wo sie es weniger und gedrückter sind, gemeint werden. Die untere Breite der Nase ist, wie unser Vf. sehr richtig bemerkt hat, in der 30 That größer, als der Raum zwischen den Augen; doch ist dieses vornehmlich an Köpfen der Juno, der Minerva, wie auch am Apollo auffallend, wo die Nasenläppchen gebläht erscheinen, und also der wirklichen Breite der Nase etwas hinzusetzen. Den Schnitt des Mundes haben wir an den 35 vortrefflichsten Antiken von hohem Charakter immer von einer und einer halben Augeslänge gefunden, und also etwas länger,

als Hr. Päster angiebt; sein Maß dürfte jedoch bey sehr
zarten Bildungen noch zutreffen. Vom Schnitt des Mundes
hinauf bis an die Nase beträgt der Raum eine halbe Auges-
länge, und eben so viel abwärts bis zum Einbug des Kinns,
5 die etwanige Öffnung des Mundes wird nicht mitgerechnet.
Das Kinn selbst hat eine Auges- oder halbe Nasen-Länge,
und das Übrige vom Oval des Gesichts senkt sich unter dem
Kinn bis zum Anschluß des Halses mehr oder weniger nach
Maßgabe des dargestellten Charakters, z. B. an der ludovisischen
10 Juno bis ein Drittheil einer Ageslänge, [92] an der Niobe
gleichfalls beträchtlich, weniger an der capitolinischen sogenannten
Ariadne, und an der albanischen Pallas beynahe nichts. Der
Hals selbst hat in Mittelfällen anderthalb Nasen oder dreymal
des Auges Länge, und zwey Nasen- oder vier Auges-Längen
15 Breite. Über der Nase, von ihrer Wurzel, wie oben gedacht,
bis hinauf, wo die Haare sich theilen, findet man selten
weniger, als das Maß von zwey Augeslängen.

Hier ist der Ort nicht, diese Beobachtungen noch mehr
zu erweitern, wie sich wohl thun ließe; auch sind sie keineswegs
20 in der Absicht niedergelegt worden, um Hn. Päster zu meistern,
oder dem Verdienst seiner Bemühungen etwas abdingen zu
wollen: sie haben vielmehr mit seiner Schrift gleichen Zweck,
nämlich daß der wichtige Punct der Verhältnisse, deren sich
die Alten bey ihren preiswürdigsten Kunstwerken bedient, in
25 lebhaftere Anregung komme, und damit Künstler und Kunst-
freunde, die an bequemer Stelle leben, vielleicht zu glücklicherem
Forschen ermuntert werden. Wenn übrigens jemand unsere
Beobachtungen mit den Angaben des Hn. Pästers vergleichen
will: so wird man solche im Wesentlichen wenig von einander
30 abweichend finden; der Maßstab nur ist verschieden. Den
Vorschlag, der S. 379 u. 80 geschieht, die äußeren Winkel
der Augen mit den inneren, die Ohren mit der Nasenendigung,
den Schnitt des Mundes u. s. w. nicht auf horizontale,
sondern auf flachgebogene Linien, folglich mehr gesenkt oder
35 etwas tiefer zu setzen, als es nach den bisher üblichen Regeln
geschehen ist, empfehlen wir allen Forschern zur näheren
Untersuchung, indem unsere eigenen Beobachtungen nicht mit

demselben übereinstimmend sind. An antiken Köpfen von der reinsten Form haben wir die äußeren Augenwinkel gegen die inneren gewöhnlich nicht gesenkt, sondern vielmehr über die horizontale Linie etwas erhöht gefunden; so wird auch der Schnitt des Mundes in Gesichtern, wo ein stiller, leiden- 5 schaftloser Zustand des Gemüths herrscht, schwerlich von der horizontalen Richtung gesenkt erscheinen, und wenn es Fälle giebt, wo die Ohren tiefer als auf wagerechter Linie mit der Nasenendigung stehen: so möchten solche als Ausnahmen vom Gewöhnlichen zu betrachten seyn. Wir erinnern uns bey dieser 10 Gelegenheit eines Apollokopfs im ehemaligen Pallast Giustiniani zu Rom, der vielleicht ein Werk aus den Zeiten des hohen Styls der griechischen Kunst, oder wenigstens eine gute antike Copie eines solchen ist, wo die Ohrläppchen beträchtlich tiefer als auf horizontaler Linie mit der Nasenendigung sitzen; 15 auch die äußeren Winkel der Augen an diesem Werke sind gesenkt. Vielleicht giebt es noch andere Antiken von ähnlicher Beschaffenheit, vornehmlich wo der Fall eintritt, daß die Künstler das höchst Ernste bezwecken wollten. Wie dem aber auch seyn mag, die große Mehrzahl der schönsten und gefälligsten An- 20 tiken scheinen nicht geeignet, Hn. P's. Vorschlag dergestalt zu unterstützen, daß er die Gültigkeit einer Regel erhalte.

W. K. F.

Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst.

[Horen 1795 Bd. 1 St. 2 S. 29—50]

[29] **Erstes Stück.**

Es gehört zu den Vorzügen unserer Zeit, daß die
5 Alterthumskunde und besonders die Geschichte der Kunst,
durch verschiedener vortrefflicher Männer und vorzüglich
Winkelmann's Bemühungen von manchem Irrthum und
von der unnützen Pedanterey, wodurch sie sonst entstellt war,
gereinigt, und zu einer nicht weniger angenehmen als nützlichen
10 Wissenschaft gebildet worden ist. Auch ist nicht zu verkennen,
daß dadurch das Interesse für die antiken Kunstwerke allgemeiner
geworden, und der Geschmack selbst bey Vielen eine bessere
Richtung erhalten hat. Wie vieler Unrichtigkeiten man auch
jenen Schriftsteller mit Recht beschuldigen dürfte, so ist er
15 es doch vorzugsweise, dem der Dank für jene Vortheile gebührt.
Aber seit dem Tode dieses, um Kunst und Wissenschaft
so verdienten, Mannes sind wir dem Ziele nicht viel
näher gekommen, obgleich eine Menge wichtiger und belehrender
Monumente entdeckt worden, welche gehörig benutzt über
20 manches Licht geben könnten, und die Gelehrten es keineswegs
an Schriften über diesen Gegenstand haben fehlen lassen.
Um einen gewissen Grad von Vollkommenheit darinn möglich
zu machen, müssen Wissenschaft und Kunst einander nothwendig
die Hände reichen. Unter welchen Umständen und durch [30]
25 welche Mittel dieser Zweck erreicht werden könnte, wird aus
dem Fortgang dieser Bemerkungen erhellen, wo man versuchen
wird aus der ganzem Masse bekannter Alterthümer die merk-

würdigsten auszuheben, und in eine solche Ordnung zu stellen, die den Gang, welchen die Kunst bey den Griechen von ihren frühesten Zeiten her genommen hat, überschauen läßt.

Als erster Versuch in dieser Art kann eine solche Unternehmung nicht wohl anders als mangelhaft ausfallen, 5 und sie muß es umsomehr, da die unmittelbare Anschauung der Monumente fehlt, auf die doch alles muß gegründet werden. Aber sie ist auch bloß dazu bestimmt, zu beweisen, daß, wenn man einstens dazu gelangen sollte, eine solche Reyhenfolge wohlgeprüft und verglichen aufzustellen, eben dadurch das 10 wichtigste Stück zur Erklärung und Ordnung aller verhandener und noch zu entdeckender Monumente gethan seyn würde. Wenn dann in dieser Reyhenfolge noch diejenigen Reste aufgenommen würden, deren Herkunft und Alterthum ausser Zweifel sind, so könnte von diesen aus, als wie von vesten 15 Punkten, hinauf und hinunter sicher und leicht auf die andern geschlossen, und so die Geschichte der Kunst in einen Zustand der Richtigkeit und Klarheit gebracht werden, von welchem sie jetzt freylich noch sehr weit entfernt ist.

Indem wir von der ältesten griechischen Kunst 20 zu handeln gedenken, bietet sich uns gleich zuerst die Bemerkung dar, daß man sehr unrecht gethan und sehr wenig Scharfsinn bewiesen hat, dieselbe von den Egyptiern, und zuweilen wohl gar von den Indiern ableiten zu wollen. Daß der Mensch, schon seiner Natur nach, eben so [31] gut zu 25 der bildenden Kunst als zur Musik und Dichtkunst getrieben werde, lehrt die Erfahrung aller Zeiten, indem kaum ein Volk auf der Erde ist, bey welchem sich nicht, nach dem Grade seiner übrigen Kultur mehr oder minder rohe Versuche bildender Kunst gefunden hätten. Um so weniger glaublich 30 ist es, daß ein so allgemeiner Nachahmungstrieb gerade bey den Griechen, einem von der Natur so sehr begünstigten Volk, auf fremde Anregung und auswärtige Muster gewartet haben sollte.

Ein Basrelief in der Villa Albani, welches die Erziehung 35 des Bachus vorstellt, ist wahrscheinlich das älteste griechische Werk in Marmor, von dem wir genaue Kenntniß haben.

Es scheint aus den Zeiten der Kindheit ihrer Kunst herzustammen, als sie im Nachahmungs-Vermögen noch von den Egyptiern sehr übertroffen wurden, und kaum mit den heutigen Indianern, Chinesen und Japanern die Vergleichung aushalten
5 durften. Wiewohl es aber diesem Werk an aller speciellen Erkenntniß des Schönen durchgängig mangelt, so strahlt dennoch aus aller Unförmlichkeit der Gestalten der Schimmer eines gewissen Geschmackes durch, der ihm, so wie seine große Simplicität, etwas zugleich Solides und Gefälliges mittheilt,
10 was den rohen Arbeiten anderer Völker fehlt, und, wie uns dünkt, der ächte Stempel des griechischen Genius ist.

Fast nach gleichen Begriffen in Formen und Mienen und Arbeit ist eine Statue der Minerva in eben dieser Villa gebildet, welche daher mit jenem Basrelief von gleichem Alter
15 oder doch nur um weniges jünger seyn möchte. Wenn dieselbe, wie man bemerkt haben will, einen mühsamern Fleiß verräth, und weniger Gefälliges zeigt, so [32] läßt sich dieser Unterschied zum Theil aus dem ernstern Gegenstand, zum Theil aus der ernstern Bestimmung des leztern Bildes erklären,
20 indem es wahrscheinlich in einem Tempel der Göttinn zum Gegenstand der allgemeinen Verehrung, jenes Basrelief aber nur zur Verzierung irgend eines öffentlichen Platzes gedient haben mag. [1])

[1]) Hieher gehören wahrscheinlich auch verschiedene bemahlte Ge-
25 fässe in gebrannter Erde von uraltem Styl, deren Figuren zuweilen noch roher und unförmlicher sind, und eben deßwegen sogar noch für älter gehalten werden könnten. Allein es läßt sich erwarten, daß von den alten Künstlern mehr Fleiß und Sorgfalt an Werke in Marmor, als an dergleichen Gefässe verschwendet worden sey,
30 deren Mahlerey offenbar Skizzenmäßig und flüchtig ist. Uebrigens führen wir dieß nur im Vorbeygehn und zur Erinnerung an; denn unsre Absicht ist keineswegs im Fortgang dieser Untersuchungen, von Vasen oder Gemmen oder kleinen Bronzen Beyspiele oder Beweise herzunehmen. Vielmehr werden wir uns, um sicherer zu gehen,
35 hauptsächlich an diejenigen beträchtlichen Werke halten, die vermöge ihrer ersten Bestimmung, ihrer Größe, und darauf verwandten Mühe einen so viel möglich vollständigen Begriff von dem Geist und der Kunst ihrer Zeit zu geben im Stande sind. Dieses geschieht nicht aus Geringschätzung der kleinern Monumente, deren mehrere

[33] Die weiteren Fortschritte der Kunst lassen sich an dem Cippus mit den Figuren des Merkur, Apollo und der Diana, im Capitolinischen Musäum; noch auffallender aber, an dem dreyeckigten Altar in der Villa Borghese bemerken. Beyde geben zu erkennen, wie damahls das Wissenschaftliche 5 gesucht und geliebt wurde. Die Künstler dieser Werke hatten sich Kenntnisse der Anatomie erworben, wodurch sie sich in den Stand gesetzt sahen, die Natur genauer als ihre Vorgänger nachzuahmen. Zu sublimen Ideen scheint sich die damalige Kunst noch nicht erhoben zu haben; Richtigkeit und 10 Deutlichkeit in Nachahmung allgemeiner Formen der Natur war das Höchste, wornach sie strebte. Indem man aber mit ängstlicher Sorgfalt alles auszudrücken suchte, mußte man unvermeidlich in's Uebertriebene verfallen. Es begegnete den damaligen Künstlern, was zum Theil noch manchem unter 15 den neuern begegnet. Sie machten zu viel, weil sie befürchteten, zu wenig zu machen.

Dieser Styl, welchen wir den alten, oder zum bessern Unterschied der gleich darauf folgenden Werke, den ältesten nennen möchten, dauerte wahrscheinlich eine ziemlich lange 20 Zeit; denn aus einer Menge sowohl der grössern als kleinern Ueberbleibseln desselben läßt sich schliessen, daß die Mühe und das Bestreben vieler Generationen nöthig war, um der Kunst Feinheit in der Ausarbeitung, und einige Leichtigkeit, Zierlichkeit und Richtigkeit zu verschaffen. 25

Die bildende Kunst hatte also in dieser ihrer ersten Periode, so wie man von allen ihren Schwestern wenigstens bedingungsweise behaupten kann, mehr den mechanischen als geistigen Theil zu entwickeln angefangen; [34] nicht anders hat die Baukunst erst für Obdach und Schutz gegen Näße und Kälte 30 sorgen müssen, ehe sie Säulenordnungen, Glieder, schöne Verhältnisse erfand. Indem man aber mehr darauf geachtet zu

---

selbst in Privat-Sammlungen sehr merkwürdig sind und in der Folge mit Nutzen zu diesem Zweck könnten angewendet werden. Hier aber ist es bloß darum zu thun, die wesentlichsten Züge einer 35 Kunstgeschichte zu entwerfen, deren Vollendung vielleicht erst künftigen Zeiten aufgehoben ist.

haben scheint, *wie*, als *was* man arbeitete, so wurde das Glatte und Mühsame klein und ängstlich, die Leichtigkeit wurde mager, und aus einer gesuchten *Richtigkeit* entstand Härte, Manier und Einförmigkeit. Daher sind alle Figuren auf ebendieselbe Weise gebildet, und ohne einen merklichen Unterschied des Alters, der Würde und Verrichtung bloß durch die ihnen beygelegten Zeichen kennbar. Merkur wäre ohne Schlangenstab dem Herkules ähnlich und dieser dem Apoll, wenn man ihm die Löwenhaut nähme. Juno und Venus, Diana und Pallas sind ebenfalls einander gleich. Merkwürdig ist es, daß die anfangende und abnehmende Kunst auf dieser Stelle wieder zusammen treffen. Der Begriff des Schönen und des Mannichfaltigen fängt an, an den Basreliefs, die den Bogen des Septimius Severus zieren, zu verschwinden, und in den barbarischen Arbeiten am Bogen des Constantin ist auch nicht eine Spur mehr davon übrig. Die nemliche Figur ist in ihrer Unförmlichkeit, in ihren Falten, in ihrer Stellung hundertmahl wiederhohlt.

Nachdem endlich die Schwierigkeiten der Behandlung überwunden, und der Stoff dem Willen unterworfen war, so eröffnete sich bald eine schönere Epoche, und der geistige Theil der Kunst fing an sich zu bilden. Einem *Basrelief in der Villa Albani*, wo die *neun Gottheiten vorgestellt sind*, und welches dem ersten Ansehn nach den vorhergehenden ziemlich gleich ist, merkt man bey genauerer Untersuchung das Streben des Künst- [35] lers an, den Figuren mehr Größe und Schlankheit zu geben, und die Verschiedenheit der Charaktere durch Varietät der Gestalten und Gesichtszüge auszudrücken. Dieses Werk ist daher für unsern gegenwärtigen Zweck von ungemein grossem Gewichte, da es gleichsam den Keim und Anfang aller derjenigen Bildungen zeigt, die in den folgenden Zeiten so herrlich vollendet wurden. Es läßt uns die Majestät des Jupiters, die Weichheit des Bachus, den Stolz und Troz der Juno, aber nur wie ein verwischtes Bild auf bewegtem Wasser oder im düstern Spiegel mehr errathen als sehen, und gibt mehr zu vermuthen als den Sinnen offenbar wird.

Man rechne hieher noch ein dreyseitiges Werk in der Sammlung von Alterthümern zu Dresden, welches dem Anschein nach ehedem der Fuß eines dem Apollo geweihten grossen Leuchters gewesen, indem die Basreliefs und übrigen Zierrathen aller drey Seiten sich auf diesen Gott 5 und den Dienst desselben beziehn. Das Hauptstück stellt denselben vor, wie er den Herkules verfolgt, der ihm den Dreyfuß genommen. Obgleich beyde Figuren ziemlich hager und steif gezeichnet sind, auch die Arbeit ängstlich und mühsam ist, so wußte doch der Künstler sein Werk durch einen Charakter- 10 Ausdruck zu adeln. Apollo und Herkules unterscheiden sich wenigstens in ihren Gesichtszügen, richtig und treffend von einander, und den Köpfen, besonders der männlichen Figuren auf den Basreliefs der zwey übrigen Seiten wußte der Künstler viele Würde, ja sogar eine gewisse Zierlichkeit, An- 15 muth und Natürlichkeit mitzutheilen. Die Schnörkel, das Laubwerk und dergleichen, die das Werk zieren, sind der Betrachtung werth, da sie sich hier noch in ihrer alten etwas ro- [36] hen Gestalt zeigen, mit Frazen vermischt, welche der gefällige Geschmack der spätern Kunst nachher verschönert hat. — 20

Da wir der Kunst auf ihrem Gange folgen, so treten wir nun auf einmal als aus einem engen Thale auf die weite Ebne hervor, wo die gränzenlose Aussicht in unabsehlicher Ferne sich gleichsam mit dem Himmel zu mischen scheint. 25

Der Grund zu allem Erhabenen, Schönen, Mannichfaltigen und Bedeutungsvollen war jetzt gelegt, und die Ideen dazu, wenn gleich nicht deutlich gedacht, doch in dunkler Ahnung empfunden. Es bedurfte auch wahrscheinlich keine kleine Zeit, vielmehr unzählige Versuche und Erfahrungen, ehe sie sich 30 soviel consolidirt hatten, daß man nur die ersten einfachsten Regeln und Theorien darauf zu gründen wagte. Sehr zu wünschen wäre es, daß bald alle Monumente solcher Art möchten gesammlet werden, um diese so interessante Periode der Kunst und ihres Fortgangs näher zu beleuchten. 35

Indem sich die bildende Kunst im Charakteristischen mehr empor hob und bildete, scheint sie sich in Rücksicht auf Geschmack

[5

nicht in demselben Grade verbessert zu haben. Wir bemerken
noch immer sowohl an dem runden Werk mit den
zwölf Gottheiten als an dem Basrelief des Calli-
machus im Capitol, welches doch allem Anschein nach
5 spätere Arbeiten sind, fast dieselbe Hagerkeit und Dürre wie
bey den Werken des ältesten Styls. Dieselbe kleine, gerade
oder scharfgebrochne Falten, dieselbe scharfe und eckigte Härte
des Umrisses, dieselbe Steifigkeit und eben das Manierirte
in der Bewe- [37] gung der Glieder, besonders der Finger,
10 alles beynah noch eben so wie wir es an den Figuren jenes
dreyeckigten Altars in der Villa Borghese und des Cippus im
Capitol gesehen. Zu einem Beyspiel wie weit man es in
Absicht auf Varietät und Andeutung des Charakters schon da-
mals gebracht hatte, kann der Faun in gemeldetem Basrelief
15 des Callimachus dienen, der das Ideal dieses Begriffs so
glücklich und in allen seinen Theilen übereinstimmend dar-
stellt, daß hernach auch die schönsten Zeiten der Kunst ihn
nie anders als in diesem Sinne, nur freylich mit mehr
Grazie und Schönheit, gebildet haben.

20 Noch dürften hier die bekannte Justinianische Vestalin
und zwey andere männliche unbekleidete Statuen,
welche vormals im Pallast Farnese gestanden und nunmehr
nach Neapel gebracht worden, ihren Platz erhalten, obgleich
wir eingestehen müssen, daß sie nicht mehr die Hagerkeit zeigen,
25 welche wir sonst als ein besonderes Kennzeichen dieser Epoche
angegeben haben, vielmehr in ihren Formen weit mehr vier-
eckigt und breit gehalten sind. Aber die Härte der Manier, der
kleinliche Geist und ängstliche Fleiß im Detail, und der noch
so unvollkommene Begriff der Schönheit berechtigen uns, sie
30 den übrigen anzureyhen, und den Unterschied der Formen dahin
zu erklären, daß sie wirklich jünger als die andern, mithin
den folgenden Werken des hohen Styls schon näher verwandt
sind, und als eine der Stuffen betrachtet werden müssen, über
welche wir allmählig zu dem letztern hinan steigen.

35 Hieher würde noch der Sturz einer Bildsäule der
Pallas zu rechnen seyn, der sich unter den Alter- [38]
thümern zu Dresden befindet; ein sehr schätzbares

Stück für die Alterthumskunde, und ohne Widerspruch eins der unterrichtendsten Denkmahle der ältern griechischen Kunst. Denn da dieses Werk mit ungemeinem, fast über alle Vorstellung gehenden Fleiß ausgearbeitet ist, so dürfen wir solches mit Grund für eines der vorzüglichsten Stücke jenes ältern 5 Styls halten, ja zum Maaßstab desselben nehmen. Da indessen der Kopf viel jünger ist, und gar nicht zum Sturz gehört, so läßt sich über die Bildung und den Charakter des Gesichts nichts urtheilen; aber aus den sehr breiten Schultern, aus der Brust und aus den schmalen engen Hüften läßt sich 10 schliessen, daß man in dem eben bemerkten Sinne fortgearbeitet hatte, und weiter gekommen war. Die Falten des Gewandes liegen sehr nahe an, sind häufig und kleinlicht, noch ganz auf die Weise wie im obigen Basrelief der neun Gottheiten in der Villa Albani, und in dem Basrelief des Callimachus im 15 Capitolium; jedoch ungleich vorzüglicher an Genauigkeit, Feinheit und Sorgfalt der Zeichnung und der Ausführung. Von der Brust bis zu den Füßen hinunter geht über das Gewand ein gerader in Felder eingetheilter Streifen, mit vielen kleinen Figuren in halberhabener Arbeit geziert, welche kriegerische 20 Thaten der Göttin vorstellen. Diese kommen in Rücksicht des Styls, so viel uns erinnerlich ist, mit den Arbeiten des Herkules auf dem bekannten Altar im Capitolinischen Musäum überein, so wie diese wieder in dem Viereckigen und Gedrungenen ihrer Bildung, den beyden angezeigten Statuen im Pallast 25 Farnese gleichen. Es bildet sich hierdurch der glücklichste Zusammenhang unter diesen Werken, der uns den Uebergang des ältern Kunst-Styls in den großen Styl anschaulich machen hilft.

[39] Wir haben nunmehr die Werke der ältesten 30 griechischen Kunst durchgegangen, und gesehn mit welcher beharrlichen Mühe, Unverdrossenheit und Anstrengung, Schwierigkeiten überwunden, Versuche angestellt und Entdeckungen gemacht werden mußten, biß man das Vermögen erwarb, die Formen der Natur nachzuahmen, auf Begriffe zu bringen und 35 zuletzt ihren Geist zu ergreifen. Allein die Künstler wurden noch immer von dem Gewicht der Materie niedergezogen, und die

Schwierigkeiten der Ausführung beschäftigten sie noch viel zu sehr, als daß sie sich zu Gedanken erheben, und dem Fluge ihrer Einbildungskraft frey überlassen konnten. Nachdem sie aber endlich Raum und Freyheit gewonnen, sich von der
5 Kleinlichkeit und Gebundenheit des alten Styls loszumachen, da erhuben sich ihre entfesselten Kräfte mit einem kühneren Schwung, und der hohe Styl nahm seinen Anfang: die herrlichste Kraftäusserung des menschlichen Geistes, durch die er sich ein unvergängliches Denkmahl errichtete.

10 [40] **Zweytes Stück.**

Für den Uebergang der Kunst aus dem alten zum hohen Styl und für das Mittel zwischen Beyden geben wir die Minerva in Marmor, welche auf der Treppe zum Musäum in Portici steht. Wir bemerken an ihr schönere Züge, edlere
15 Formen und Verhältnisse, zugleich mehr Wahl und Geschmack in den Falten, als in allen vorhergehenden Werken. Jedoch war die Lehre von den Proportionen noch zu unvollkommen, als daß man fähig gewesen wäre, derselben einen wahrhaft göttlichen, über alle menschliche Dürftigkeit und Schwäche er-
20 hobenen Charakter zu geben. Daher thut auch das rasche, freye und fast gewaltsame der Stellung und Bewegung weit weniger Wirkung, und erregt nicht den Begriff von zerstörender Kraft, den der Künstler vermuthlich beabsichtigt hatte; indem er, nach dem Geiste seiner Zeit, deren körperliche Stärke und
25 Tapferkeit für die vornehmste Tugenden galten, die Göttinn als das Symbol derselben vorstellen wollte. Man bemerke hier, daß alle jüngere Bildsäulen derselben fast ohne Ausnahme sie ruhiger und sanfter, als Vorsteherin der Wissenschaften und Künste abbilden.

30 Der colossalische Sturz einer Minerva in der Villa Medicis verdient als das älteste von den uns bekannten Werken des hohen Styls betrachtet zu werden. Es ist dasselbe in einem hohen tragischen Sinne, groß, majestätisch, und wenn man so sagen darf, fürchterlich erhaben gedacht und gebildet. Selbst
35 die Manier der alten Kunst scheint an der- [41] selben zum Ausdruck und Zweck mitzuwirken, indem das Eckigte und Steife

der Figur einen Zusatz von Würde und Festigkeit gibt, und die gerade herunterfallenden Falten mit ihren tiefen Einschnitten dazu beytragen, die mächtigen Glieder noch größer erscheinen zu lassen. Es ist ein Verlust, sowohl für die Kunst als für die Alterthumskunde, daß sich der Kopf zu dieser Figur nicht erhalten hat, welches auch wahrscheinlich die Ursache seyn mag, daß solche biß jetzt unbekannt geblieben, und nirgends auch nur mit einem Worte Erwähnung davon geschehen ist.

Ohngefähr von gleichem Alter, oder nur um weniges jünger mag die Barbarinische Muse seyn, welche schon durch Winkelmanns Beschreibung, auf die wir uns berufen, bekannt ist. Der wohl erhaltene Kopf dieser Figur könnte zum Theil die Idee der vorhergehenden ergänzen; denn wenn man die etwas freyere Ausführung derselben abrechnet, so herrscht in beyden derselbe hohe Riesengeist, nur nach dem Verhältniß der Göttinn und der Muse verschieden.

Eine Minerva über Lebensgröße in der Sammlung von Alterthümern in Dresden wird ohne Zweifel auch in diese Periode gesetzt werden müssen. Wiewohl das Ganze sehr beschädigt ist, so hat sich doch glücklicher weise noch das Gesicht erhalten. Streng und dabey regelmäßig, mehr mächtig und groß als schön sind die Züge desselben, und in diesem Charakter ist die ganze Figur gebildet. Man bemerkt, daß die Falten derselben etwas breiter und beßer variert sind, als an den vorher beschriebenen Werken, welches vermuthen läßt, daß der Geschmack nunmehr angefangen habe, auch von Nebenwerken Nutzen zu ziehen, [42] und dieselbe mit dem Zweck und dem Charakter des Ganzen mehr in Verbindung zu bringen.

Bey aller Großheit, Hoheit und Vortreflichkeit dieser Werke mangelt denselben noch immer eine gewiße Freyheit und Leichtigkeit der Bewegung und der Behandlung. Das Erhabene daran nähert sich dem Ungeheuern, und steht in allzu ungleichem Verhältniß mit unserer Natur, daher sie geschickter sind, die Sinne zu überraschen, als das Herz zu rühren. Aber in derjenigen Figur auf dem Monte Cavallo, welche den Nahmen des Phidias führt, ist das noch fehler-

hinzu gethan, und das überflüßige hinweggelassen worden. Haben wir in den bißher angezeigten Werken Stärke und Kühnheit, und die rohen Züge von Erhabenheit und Schönheit entdeckt, so finden wir sie hier entwickelt, ausgebildet
5 und zum ewigen Gesetze aufgestellt. Ja, wenn von dem menschlichen Geiste je etwas Großes erdacht und erschaffen worden ist, so sind es diese Proportionen, die zwar allerdings im Einzelnen der Natur in ihren glücklichsten Formen abgelernt worden, aber von dem Verstande im Ganzen ge-
10 ordnet, und nach ihrer Kraft und Wirkung zu einander und gegen einander mit dem höchsten Kunstsinn berechnet sind.

In der Fülle jugendlichen Muths und jugendlicher Kraft, unternehmend, thätig, vermögend sehen wir den Helden und Halbgott vorgestellt; dagegen zeigt sich uns die Minerva
15 im Pallast Justiniani als eine Göttinn, ewig ruhig über alles Bedürfniß und über alle Leidenschaft erhaben. In sich selbst gesammelt, sich selbst genugsam, voll eigner innerer Kraft steht sie da in himmlischer Schöne, zu hoch und zu ernst zur Vertraulichkeit oder Liebe, bän- [43] digt und er-
20 stickt sie alle Begierde und allen Muthwillen, allen Leichtsinn in der Brust des Betrachters. Es athmet aus ihr, es umgibt sie ein göttlicher Geist, der Ehrfurcht und Unterwürfigkeit fordert, von jedem der sich dem Bilde naht. Die Statue der Göttinn zu Portici sollte nach dem Sinne des Künstlers
25 Schrecken erregen, und der Sturz derselben in der Villa Medicis erweckt unsre Furcht; diese hingegen will in ihrer stillen Hoheit verehrt und angebetet seyn.

Nicht weniger vortrefflich und wohl erhalten ist ein Kopf des Apollo in eben demselben Pallast und verdient daher
30 als ein würdiger Gegenstand zur Minerva hier angezeigt zu werden. Es ist derselbe für unsern besondern Zweck noch um so viel merkwürdiger, da er in Vergleichung mit dem vatikanischen Apollo, gewissermaßen als das Urbild desselben erscheint, und ihn an Ernst und Hoheit sehr übertrift;
35 dahingegen dieser von dem Geist und der Kunst seiner Zeit die gefällige Grazie, Rundung und Weichheit erhalten hat.

Die Niobe mit ihren Kindern, folgt jetzt in der Reyhe

von den Werken des hohen Styls. Da Beschreibungen und Abgüße derselben schon in den Händen aller Liebhaber sich befinden, so halten wir die bloße Anzeige zu unserer dermaligen Absicht für hinreichend. Doch müssen wir hiebey noch erinnern, daß nur die Mutter und zwey von den Töchtern, wahrscheinlich Originale, die übrigen Figuren aber weit geringer an Werth und nur mehr oder weniger gute Copien von verlohren gegangenen beßeren Werken zu seyn scheinen. Auch muß noch bemerkt werden, daß in dem Wurfe der Falten, eine von andern Werken [44] dieser Kunst und Zeit etwas verschiedene Manier herrscht. Da aber weder die Köpfe noch die Formen der Glieder noch der Geist in welchem alles gedacht ist, noch die Arbeit der originalen Stücke, einigen Zweifel oder Vermuthung zulassen, daß das Werk vielleicht jünger seyn möchte, so bleibt hierüber kein anderer Ausweg übrig, als den Grund dieses Unterschieds in der Eigenthümlichkeit entweder des Meisters oder der Schule, zu welcher er gehört haben mag, zu suchen.

Da der geringste Ueberrest dieser edeln Art als ein kostbares Kleinod der Kunst zu betrachten ist, so sind wir schuldig auch noch eines coloßalischen Brustbildes der Minerva und einer Statue derselben etwas über Lebensgröße, beyde in der Villa Albani befindlich, hier Meldung zu thun — welche wenn auch schon der Justinianischen Bildsäule der Vorzug über sie gebührt, doch nach gleichen Ideen und Gesetzen, und also wahrscheinlich auch mit derselben zu einer Zeit verfertigt worden sind. Eben so gedenken wir auch des großen Löwens vor dem Arsenal zu Venedig, der zwar so sehr beschädigt ist, daß sich von der Arbeit und Ausführung wenig mehr erkennen läßt, doch auch noch in diesem abgestoßenen verstümmelten Klumpen die Gestalt des Königs der Thiere in ihrer ganzen Größe, Macht und Herrlichkeit zeigt. Hieher ist noch die Figur eines schönen Jünglings zu rechnen, die sich im Musäum zu Dresden befindet und wahrscheinlich aus dieser Zeit ist.

Mit der Amazone im Clementinischen Musäum beschließt sich die Reyhe derjenigen Monumente, welche dem hohen

Styl anzugehören scheinen. Diese Figur hat noch [45] alle Kennzeichen desselben, nehmlich die dratartigen Haare, den Saum um die Lippen, scharfangedeutete Augknochen und das Strenge des Contours überhaupt. Dennoch bricht in der-
5 selben schon ein Schimmer von der Eleganz, dem Zärtlichen und Gefälligen der folgenden Zeit hindurch, und mit dem Ernst ist zugleich die Absicht zu ergötzen verbunden.

Erstaunt verlieren wir uns in heiliger Bewunderung beym Anschaun dieser Werke, welche uns gleichsam mit sich, über
10 uns selbst, über die Welt und das Vergängliche erheben. Damals waren die Heldenzeiten der Kunst, als sie den Göttern und dem Vaterlande geweyhet solche Gestalten nach den reinsten Gesetzen der höchsten Schönheit bildete, nur rühren wollte, nicht zu gefallen suchte, und zu reitzen ver-
15 schmähte.

[46] **Drittes Stück.**

So wie wir den alten Styl nicht durch einen Sprung, sondern allmählig und Stufenweise, in den hohen übergehen sahen, eben so werden wir auch von dem hohen Style zu
20 dem gefälligen durch verschiedene Monumente geleitet, welche die Eigenschaften beyder in sich vereinigen, und so zu einem Verbindungsmittel zwischen beyden Epochen dienen.

Unter diesen möchte wohl die große Ludovisische Juno unsere Aufmerksamkeit zuerst verdienen; indem sie
25 die meiste Verwandtschaft mit den Denkmählern der vorhergehenden Periode zu haben scheint. Denn so wie die Amazone, wegen ihrer größern Annäherung zum hohen Styl, noch zu jenen gezählt werden mußte; so ist diese Juno mit der Hoheit und Würde der einen, und mit der Anmuth der andern, in-
30 sofern sie vereinbar waren, zugleich geziert. Die ganze Ausführung ist lieblicher und weicher, das Haar mehr in Locken gelegt, auch selbst der Augenknochen weniger scharf und schneidend angegeben, als an der Justinianischen Minerva, Niobe oder Amazone, ob sie gleich als ein colossalisches Werk
35 mehr aus der Ferne angesehen werden muß. Es würde uns von unserm eigentlicher Zwecke zu weit entfernen, wenn wir

uns über die erstaunenswürdige Präzision und Weisheit, die in den Verhältnissen dieses herrlichen Kopfes herrscht, umständlich verbreiten wollten. Dem Wißbegierigen und Selbstforschenden wird es genug seyn zu vernehmen, daß der ganze [47] summarische Begriff des speculativsten Theils der Kunst 5 in diesem Kopfe enthalten ist.

Der Farnesische Stier, die Flora und der Borghesische Gladiator werden nun wahrscheinlich in der Reyhe folgen, denn an diesen Figuren sieht man den großen Sinn mit dem weichen und fließenden und mit der Anwendung der 10 Massen verbunden, welche das beständige und untrügliche Merkzeichen oder vielmehr das Wesen des gefälligen Styls ausmachen. Dürften wir unsern Beobachtungen und den daraus gezogenen Schlüssen trauen, so müßten der Stier und die Flora älter als der Gladiator seyn, indem die Kunst, 15 welche sich sonst über die Natur in das Reich der Möglichkeiten erhoben hatte, bey dem letztern wieder mehr in die Gränzen des Wirklichen und der Nachahmung zurück tritt.[1])

An den Ringern zu Florenz, an der sogenannten [48] Zingara, dem Sturz einer Muse in der Villa Borghese, 20 am Sturz des Bachus zu Neapel, sogar an dem berühmten nie genug zu lobenden Torso vom Belvedere bemerkt man, wie die Kunst immer mehr von ihrer Größe und Erhabenheit ablegt, sich unserer eignen Vorstellung und Faßungskraft mehr nähert, und in demselben Maaße an Reiz 25 gewinnt. So wurden nach und nach die Werke vorbereitet, welche wir die Blume der Kunst und den Triumph der ge-

[1]) Daß man aber auch schon früher nicht verschmähte, die Natur genau nachzuahmen, wenn nehmlich kein höherer Zweck die Anwendung des Ideal-Schönen erforderte, zeigt uns eine sehr wohl 30 erhaltene Statue in der Sammlung zu Dresden. Es ist das Bildniß eines Knaben, an der Gränze des Jünglings-Alters, vielleicht eines, der in den Spielen gesiegt hatte. Bey aller Wohlgestalt und Schönheit der Bildung im Allgemeinen bemerkt man viel gewissenhafte Treue in Nachahmung des Eigenthümlichen einzelner Theile 35 und Glieder. Uebrigens aber ist die Arbeit und Behandlung an diesem Werk genau eben so, wie an allen andern Monumenten aus der spätern Zeit des hohen Styls.

fälligen Grazien nennen möchten, wo das Erhabene, ja die Schönheit selbst, dem Lieblichen untergeordnet und nur insoweit angewandt ist, als der Zweck des Reizes und der Anmuth dadurch befördert werden konnte. Von der zärtesten
5 Empfindung erzeugt und mit dem feinsten Verstand ausgebildet, sprechen diese Werke unmittelbar zum Herzen und legen sich gleichsam warm und schmeichelnd an den Busen. Es ist der Ludovisische Bachus, der stehende Hermaphrodit in der Villa Borghese, der Flötenspieler
10 und die Bachantin eben daselbst, das Kind mit dem Vogel in der Gallerie Borghese, und Ganymed im Clementinischen Musäum, welche wir als die vorzüglichsten Reste dieser Art anführen können. Bescheiden und weise hat sich in denselben die Kunst zu verstecken bemüht, damit der
15 Verstand auf keinen einzelnen Theil geheftet, der Genuß durch keinen Begriff gestört, und die liebliche Einheit des Ganzen ungeschwächt und rein zu dem Gefühl sprechen möchte. Dagegen läßt sich am Laokoon, am Barbarinischen Faun, am tanzenden Faun zu Florenz ꝛc. schon ein
20 gewißer Anspruch, und ein Verlangen des Künstlers bemerken, seine Kunst sehen zu lassen, und die große Keckheit und Sicherheit, mit der er den Meißel zu führen wußte, soll uns, wie es scheint überreden, daß er sein [49] Werk mit geringem Aufwand von Zeit und Mühe verfertigt habe.
25 Wir glauben im Borghesischen Centauren, im Silen, welcher den Bachus trägt, und im Vatikanischen Apollo die Stufen wenigstens zu ahnen, auf welchen sich der Geist der Kunst zu der Ueppigkeit, Weichheit und Zartheit ausbildete, von welcher der sogenannte Antinous im
30 Belvedere, der Apollino zu Florenz, die Venus mit dem Nahmen des Bupalus, die Venus Callipygos und der Kopf der Ariadne im Capitolium zeugen. Hier ist in der Ausführung und Anlage, in dem Umriß und in der Grundlinie des Ganzen, den wallenden Linien des Reizes
35 schon der äußerste Schwung und die höchste Biegung gegeben, alle Ecken oder Winkel sind sorgfältig vermieden und abgeründet, ohne Aufenthalt, ohne Mühe gleitet das Auge darüber

hin, und findet nicht so wohl Beschäftigung als Ruhe und unersättliche Lust im wiederholten Anblick derselben. Aber hier scheint die Kunst auch ihre Gränzen gefunden zu haben: denn sobald sie in ihrem weitern Fortgange dieses Ziel überschritten hatte, so gerieth sie auf Abwege, und ihr Fall kündigt sich dadurch an, daß die einfachen Grundsätze sowohl des Reitzenden als des Schönen vergessen, wenigstens vernachläßigt wurden. Denn an der sogenannten Cleopatra, an der Gruppe von Elektra und Orest in der Villa Ludovisi, an der Juno von Porphyr in der Villa Borghese, am Sturz von Porphyr auf der Treppe zum Capitolium, an einer Muse zu Venedig, an den sogenannten Vestalinnen zu Dresden u. a. m. welche alle aus Gründen, die an einem andern Ort entwickelt werden sollen, für Werke [50] aus den Zeiten der Ptolemäer zu halten sind) nimmt man etwas Ueberladenes wahr; die Massen fangen immer mehr an, unterbrochen zu werden, und besonders sind die kleinlichen und gehäuften Falten nicht selten bis auf die höchsten Stellen der Glieder gezogen.

Weiter wollen wir unsere Betrachtungen nicht fortsetzen, weil nach dieser Zeit die Kunst nicht mehr die Natur allein zum Muster nahm, und dieselbe auf eine eigenthümliche Weise nachahmte, sondern meistens aus den Werken der ältern Kunst schöpfte; und obgleich die spätern Werke in andrer Rücksicht noch immer sehr schätzbar sind, so wäre es doch überflüßig, hier weitläuftig von ihnen zu handeln, da wir der Geschichte der Kunst, so wie sie in die Zeiten der Römischen Monarchie fällt, hinlänglich kundig sind.

Ueber

Meyers Geschichte der bildenden Künste.

[Kunst und Alterthum 1823 Bd. 4 Hft. 1 S. 134—151]

[134] In der Waltherischen Buchhandlung zu Dresden
5 wird auf Ostern 1823 erscheinen:

Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen. Von ihrem Ursprung an bis zum höchsten Flor um die Zeit Alexanders des Großen. — Von Heinrich Meyer.

Viele Studien welche der Verfasser schon früher gemacht,
10 sodann mit Ernst und Fleiß fortgesetzt als er Theil nahm an der Herausgabe von Winkelmanns Werken, und weiter als er beehrt wurde vor hohen Gönnern Vorlesungen über alte und neuere Kunstgeschichte zu halten, gaben die Veranlassung zu diesem Werke, [135] dem jene Behufs der Vor-
15 lesungen geschriebenen Aufsätze zum Grunde liegen, aber erweitert, in bessern Zusammenhang gebracht und sorgfältiger ausgeführt worden sind. Und wie der jetzt erscheinende Theil die Kunst der Alten betrachtet, während ihres allmähligen Erwachsens und durch den Zeitraum da sie in höchster Herr-
20 lichkeit glänzte bis wieder der Anfang zum Sinken eintrat; so dürfte, wenn dem Verfasser fernere Thätigkeit gegönnt ist, künftig noch ein anderer Theil folgen, der die Abnahme des Geschmacks und Kunstvermögens auf gleiche Weise aus Nachrichten und Denkmalen darlegt, bis wo im Mittelalter die
25 eigentliche Kunst ganz erlischt, alle Bemühungen im Bilden, Malen und an Bauwerken vom Schönen und Geistreichen gänzlich entblößt, sich nur noch auf schlechte Fertigkeiten beschränken und Constantinopel im beynahe ausschließlichen Besitz derselben sich befindet.

Der Theil des Werks, dessen nächst bevorstehendes Erscheinen hier angezeigt werden soll, [136] besteht aus vier Abschnitten, deren erster vom Anfange der Kunst bey den Griechen handelt und von den ältesten Bemühungen um dieselbe bis etwa 800 Jahre vor Christi Geburt. Gezeigt wird: 5
daß die bildenden Künste keineswegs aus Egypten zu den Griechen verpflanzt worden, sondern was diese leisteten ursprünglich bey ihnen entstanden sey; daß Kunsttrieb und natürliche Anlage zum Bilden unter allen Völkern sich finden.
Der Verfasser berührt ferner die allerältesten noch höchst rohen, 10
gleichsam kindischen Versuche der Griechen im Bilden, redet vom Dädalus, dessen Zeitgenossen, ihren Werken und Erfindungen, auch von den geschehenen Fortschritten in der Kunstfertigkeit — während ungefähr fünfhundert Jahren. Einige Andeutung von vielleicht noch vorhandenen Denkmalen aus 15
dieser frühen Zeit schließen den Abschnitt.

Im zweyten wird der alte Styl der griechischen Kunst betrachtet und die Geschichte derselben mitgetheilt, etwa von der Zeit da man [137] anfing nach Olympiaden zu zählen; (fast 800 J. vor Christi Geburt) bis um die sechzigste Olym- 20
piade (d. i. ungef. 540 J. v. Chr. Geb.)

Münzen, Gemmen, sehr alte Bronzen und Opferschalen mit eingestochenen Figuren und Schrift, scheinen bis gegen den Anfang dieser Epoche hinaufzureichen; eben so die ältesten der noch vorhandenen marmornen Monumente. Dann werden 25
Nachrichten von berühmten Künstlern und Werken mitgetheilt, die Fortschritte bemerklich gemacht, welche der Erzguß erfahren, von den Arbeiten aus Marmor, Gold und Elfenbein rc. Nachweisungen gegeben; daß die Künste von den Griechen in Asien und auf den Inseln des Archipelagus eben so früh, 30
auch mit eben so vielem Erfolg ausgeübet worden als im eigentlichen Griechenland; wie mit erworbener mehrerer Kunstfertigkeit größere Werke unternommen worden, die Künstler ihre Kenntnisse vom Bau des menschlichen Körpers erweitert, die Proportionen verbessert und wie in den spätern Werken 35
dieser Epoche bereits [138] einige der nachher weiter ausgebildeten idealen Charaktere wahrzunehmen sind, ingleichen

treufleißige Nachahmung der Natur und einzelner wohlgestalter Glieder, alles dieses wird aus Monumenten unter andern auch aus den zu Aegina aufgefundenen Statuen bethätigt.

Die Malerey betreffend, enthält dieser Abschnitt die vor-
5 handenen Nachrichten ihrer Entstehung und ersten Fortschritte, dann geschieht Meldung von bemalten Gefäßen des alten Styls und erfolgt sodann noch eine sich über die sämmtlichen Vasengemälde verbreitende Würdigung ihres Kunstverdienstes.

Der dritte Abschnitt, dem gewaltigen Styl der griechischen
10 Kunst gewidmet, begreift die Geschichte derselben ungefähr von der sechzigsten Olympiade bis auf den Phidias, oder etwa Ol. 75. — Nähere Anzeige wie sich dieser Styl vom Alten charakteristisch unterscheidet, Künstler und Werke, einige Denkmale in Statuen und Münzen bestehend werden ange-
15 führt, [139] auch die Ursachen warum sich überhaupt nur weniges hierher gehörige erhalten hat.

Der vierte Abschnitt handelt vom hohen und darauf folgenden schönen Styl der griechischen Kunst. Man findet darin den Zeitraum betrachtet vom Phidias (Ol. 75.) bis
20 auf den Lysippus, Apelles, Protogenes u. a. (etwa Ol. 120.) Nach glücklich geführten Perserkriegen erwirbt sich Athen die Oberstelle im griechischen Staatenbund und wird nun der Hauptsitz höherer Cultur und aller Künste. In der Bild-nerey leistete Phidias das Höchste und Würdigste, von ihm
25 sind vornehmlich Jupiter und Minerva unübertrefflich dar-gestellt worden; seine Vorgänger hatten den Götterbildern Riesengroßheit, den Ausdruck furchtbarer Gewalt und herber Strenge gegeben, Er aber veredelte sie, dämpfte den unlieb-lichen Ernst, das Starre, Herbe, eher Furcht als Zuneigung
30 erweckende, durch schönere Formen, angemessenere Verhältnisse und freyere Bewegungen. Polycletus von Sicyon auf den Phi- [140] dias zunächst folgend milderte das Strenge im Styl noch etwas mehr. Er ist der zarten, jugendlichen Gestalt vornehmlich günstig, erfindet die für gefällige Darstellung so
35 wichtige Regel, die Figuren immer nur auf dem einen Beine ruhen zu lassen, das andere wie frey und in Bewegung zu bilden. Er ist der berühmteste Lehrer der Proportionen im

Alterthum. Die Juno wird von ihm eben so unübertrefflich in einem colossalen Bilde aus Gold und Elfenbein dargestellt als es mit dem Jupiter und mit der Minerva durch den Phidias geschehen war.

Myron thut sich durch kräftige athletische Bildungen her- 5 vor, erweitert die Kunst durch große Mannigfaltigkeit der von ihm dargestellten Gegenstände vom verschiedensten Charakter. Seine Thierfiguren machen ihn nicht weniger als die menschlichen berühmt.

Des Mycon und Onatas welche gelegentlich auch malten, 10 des Calamis, der beyden Callon, wie auch des Hegesias wird gedacht; [141] beym Calamis besonders noch angemerkt wie derselbe seiner Statue der Sosandra hohe sittliche Grazie im Ausdruck, Gebärde und Faltenwurf ertheilt, überdem noch für den vortrefflichsten Bildner in Pferdefiguren gegolten. 15

Pythagoras aus Rhegium wetteiferte mit Myron, nützte der Kunst und förderte solche, indem der pathetische Ausdruck ihm zuerst recht lebendig und ergreifend scheint gelungen zu seyn. Ctesilaus ist durch eben diese Kunsteigenschaft berühmt geworden. 20

Unter den Schülern des Phidias und des Polycletus (ihre Namen dürfen hier im Auszug wohl erspart werden), so auch unter deren ihren Schülern wurde der Styl fort und fort weicher, die Kunst neigte sich immer mehr dem zartern Schönen, dem Gefälligen entgegen, bis ungefähr 25 Ol. 102 und später Leochares blüht, dessen Raub des Ganymedes aus noch vorhandenen alten Copien als ein überaus zierliches zartes Werk erscheint, so in Hinsicht auf Erfindung, wie in Gestalt und Anordnung. [142] Mit Leochares lebten Bryaxis, Timotheus und Scopas. Alle vier schmückten zu- 30 sammen das berühmte Grabmal des Königs Mausolus, und des Scopas höchst zierlicher Geschmack, das lebendig Bewegte, Vollendete, Zarte, wodurch seine Werke sich vornehmlich auszeichneten, wird uns bekannt aus Copien nach der im Alterthum so sehr bewunderten Bacchantin. Auch Euphranor lebte 35 zu derselben Zeit und man glaubt von dessen Paris ebenfalls noch eine schöne Copie zu besitzen. Endlich entfaltete sich

der schöne und gefällige Styl ganz durch den Praxiteles und diesem Meister war es beschieden in der cnidischen Venus den Gipfel der Kunst zu erreichen, im Schönen, im Gefälligen und in der zarten vollendeten Behandlung des Marmors die Blume zu brechen. Es wird sehr wahrscheinlich gemacht, daß Praxiteles auf Licht und Schatten sorgfältig Rücksicht genommen, um dadurch für seine Statuen eine desto angenehmere Wirkung zu erzielen.

Lysippus, welcher unmittelbar auf den Pra- [143] xiteles folgte, bemühete sich zwar nicht weniger um Schönheit und Anmuth, aber um den Beschauern seiner Werke faßlicher zu werden, hielt er sich mehr zur Wohlgestalt wie sie ihm in der Natur wirklich erschien; das Fach also worin er vornehmlich glänzte war das geistreich und edel dargestellte Bildniß.

Nach dem Lysippus fing die Kunst im Fach der Bildnerey wieder an zu sinken und es werden noch einige Meister genannt, in deren Werken das Abnehmen zuerst bemerklich war.

Um die Zeit des Phidias folgte die Malerey noch den Fußtapfen der Sculptur. Mycon, Onatas, Panänus und Polygnotus waren damals hochgeachtete Meister, indessen scheint Polygnotus alle seine Zeitgenossen übertroffen zu haben. Betrachtungen über die Werke dieses Künstlers und ihre Eigenschaften, auch Einiges über die Frage: ob genannte Meister sich des Pinsels bedient und in wiefern von ihnen schon Andeutung von Licht und Schatten versucht worden? Timagoras aus Chalcis [144] Maler und Dichter, Demophilus von Himera und Neseas der Thasier, auch Aglaophon oder Aristophon, jüngerer Bruder des Polygnotus scheinen etwa um die 90 ste Olympiade gelebt zu haben. Während der 94 sten Olympiade blühete zufolge der Nachrichten Apollodorus von Athen; durch ihn geschah der bedeutendste Schritt zur Ausbildung der Malerey, indem er zuerst Licht und Schatten richtig beobachtet und angewandt hatte. Hiermit erhielt die Malerey eine ganz andere Gestalt, wurde unabhängig und selbstständig, sonst hatte sie nur bedeutet, jetzt stellte sie wirklich dar; Erfindung und Anordnung nahmen ebenfalls einen andern Charakter an, das Colorit wurde lebhafter, die Tinten mannig-

faltiger und es entstand nun die angenehme malerische Wirkung, welche man früher nicht gekannt hatte.

Zeuxis war noch wenig jünger als Apollodorus, entwickelte Licht und Schatten zum Behuf der Kunst noch weiter, gab den Figuren in seinen Werken bestimmte Umrisse, schien mehr ge- [145] gen das Große als gegen das Gefällige und Zarte geneigt; deutete die Gemüthsbewegungen kaum an und bediente sich eines ernsthaften, einfachen, nur nach Erforderniß des darzustellenden Gegenstandes abwechselnden Colorits.

Die Verschiedenheit im Character der alten und neuern Malerey wird auseinander gesetzt.

Parrhasius benahm den Umrissen die Strenge, machte solche fließender, schwindender, besser in den Grund verschmolzen, auch war ihm das Colorit heiter und blühend gelungen. Hierauf folgte Timanthes, dessen sinnreiche Erfindungen bewundert worden sind. Die Opferung der Iphigenia von diesem Künstler gemalt scheint sich durch kraftvollen Ausdruck der Leidenschaften und richtige Abstufung derselben ausgezeichnet zu haben.

Um diese Zeit stiftete Eupompus die Sicyonische, von der Attischen und Ionischen durch Eigenthümlichkeiten, welche uns nicht [146] bekannt sind, sich unterscheidende Schule in der Malerey.

Für nur wenig jünger mag man den Euphranor halten, dessen Gemälde eben so hoch geschätzt waren als seine Statuen. Cydias der sich durch eine Darstellung der Argonauten berühmt gemacht und Nicias, einer der größten Meister in Licht und Schatten, pflog mit Praxiteles Freundschaft und soll an den besten Werken desselben mit geholfen haben.

Echion, Melanthius und Nicomachus besaßen ausnehmende Verdienste im Colorit, Asclepiodorus war als der vollkommenste Meister in der Haltung angesehen, Amphion in der Kunst anzuordnen und Aristides im Ausdruck der Leidenschaften, so daß die Alten von ihm sagten, er habe die Seele, das Leben selbst darzustellen gewußt.

Apelles endlich vereinigte in seinen Werken alle Vorzüge der genannten Meister und fügte als eigenthümliches Verdienst

noch die lieblichste Grazie hinzu. Er wurde den vor- [147] züglichsten Coloristen beygezählt und seine Bilder zeichneten sich überdem noch durch Uebereinstimmung im Ganzen aus, die er ihnen, vermittelst durchsichtiger, die Farben dämpfender
5 Lasirungen zu ertheilen wußte.

Protogenes war aller schönen Kunsteigenschaften in fast gleich hohem Grade mächtig, wie Apelles, die aus freyer, leichter Behandlung entspringende Anmuth allein ausgenommen, denn er pflegte seine Werke mit mühevollem, übermäßigem Fleiß
10 zu vollenden.

Schicklich wird dieser Künstler mit L. da Vinci verglichen, und aus Nachrichten dargethan, daß Ol. 118. u. 119. die Zeit seiner besten Thätigkeit gewesen.

Noch geschieht des Pausias Erwähnung, der mit Ver-
15 kürzungen und mächtigen Gegensätzen sich Beyfall erwarb, ingleichen des Theon, Antiphilus und anderer. Geschlossen wird mit dem Ctesilochus, einem Schüler des Apelles, welcher würdige Gegenstände in's Lächer- [148] liche zog und mit Spott selbst der Götter nicht schonte.

20 Auf solche Weise hat der Verfasser sich bemüht den Stufengang der Malerey, mit beyläufiger Bemerkung aller nach und nach in derselben gemachten Verbesserungen und Erweiterungen, dem Leser vor Augen zu legen, bis dahin, wo in der gesammten Kunst das Sinken und Abnehmen
25 wieder zuerst spürbar wird.

Wenn im Verfolg der Aufgabe von der Herrlichkeit und reichen Fülle der griechischen Kunst im Allgemeinen soll gehandelt werden, so kommt billig die schon oft aufgeworfene Frage in Erwägung: Wie und auf welche Weise die Künste,
30 zumal die bildenden, in Griechenland zu solcher Höhe gelangt seyen? Dann auch noch die andere Frage: Welche Grundregeln die Künstler des Alterthums befolgt und was für Zwecken sie hauptsächlich nachgestrebt? Die bekanntesten in dieser Angelegenheit gehegten Meinungen werden angegeben
35 und geprüft.

[149] Hierauf folgt eine Uebersicht des fröhlich blühenden Kunstbetriebs in allen von Griechen bewohnten Ländern,

nebst Anzeige der Kunstwerke, die daselbst an vielen Orten in reichem Ueberfluß, an einigen sogar zahllos aufgehäuft vorhanden waren. Bemerkt wird ferner, daß wiewohl wir noch eine Menge verdienstlicher alten Kunstwerke besitzen, manche sogar von guter Zeit, und von einer noch größern 5
Zahl Nachrichten haben, dieser Besitz und Nachrichten doch dem wirklich einst vorhanden gewesenen Ganzen vorüber nur Stückwerk sind; fast alle Statuen und Gemälde, worauf sich die Nachrichten beziehen, waren dem öffentlichen Leben der Alten und dem Dienst der Götter gewidmet, aber die Kunst 10
hatte alles verschönt, geziert, durchdrungen, guter Geschmack und bildender Geist walteten überall, selbst in den geringsten häuslichen Geräthschaften, wie uns alles aus den Ruinen von Herkulanum und Pompeji hervorgezogene deutlich beweiset.

[150] Den Leser besser zu verständigen, welchen die 15
Mannigfaltigkeit der abgehandelten Gegenstände das Bild vom Gange der Kunst vielleicht nicht klar genug hatte auffassen lassen, fand der Verfasser gut, noch einmal kurz und gedrängt zu wiederhohlen, wie der alte Styl beschaffen war und welche Mängel demselben anklebten, wie Kunst und Sinn, 20
aus dieser Enge sich befreyend, zu treuerer Naturnachahmung und zum mächtigen Styl überging, unmittelbar nach den Perserkriegen durch den Phidias sich der hohe entwickelte, der sodann in mannigfaltiger Stufenfolge von Milderung und Verfeinerung zum schönen sich ausbildete, der, hinsichtlich auf Sculptur, 25
in den Werken des Scopas, des Praxiteles und des Lysippus am herrlichsten erschienen war, indessen die Malerey durch den Apelles und Protogenes ihre letzte Vollendung erhalten hatte.

Es folgt nun die umständliche Anzeige der noch wirklich 30
vorhandenen zuverlässigsten Denkmale des hohen Styls, des schönen und des [151] Ueberganges vom einen zum andern. Erstlich die größern von Marmor und Erz, an kleinere Bronzen wird nur überhaupt erinnert und sie den Forschern und Verehrern des Alterthums zur Betrachtung und selbst- 35
eignen Beurtheilung empfohlen, von geschnittenen Steinen werden nur ein Paar genannt, welche wahrscheinlich hierher

gehören; von den Münzen hingegen ausführlicher geredet und viele derselben angeführt, theils weil die Zeit der Entstehung von vielen mit Sicherheit bestimmt werden kann, theils weil der künstlerische Werth der Arbeit an manchen Münzen von 5 entschieden großem Gehalt ist.

Malereyen waren nicht anzuführen, nur werden ein Paar Vasengemälde erwähnt, welche wahrscheinlich flüchtige Nachbildungen von Bildern des Aristides und des Philoxenus seyn dürften.

Neu-deutsche religios-patriotische Kunst.

[Kunst und Alterthum 1817 Bd. 1 Heft 2 S. 5—62 und 133—162]

[7] Gegenwärtig herrscht, wie allen denen die sich mit der Kunst befassen wohl bekannt ist, bey vielen wackern Künstlern und geistreichen Kunstfreunden eine leidenschaftliche Neigung zu dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack in welchem die Meister des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts verweilten. Diese Neigung wird allerdings in der Kunstgeschichte merkwürdig bleiben, da bedeutende Folgen daraus entstehen müssen; allein von welcher Art sie seyn werden, bleibt zu erwarten. Ob, wie Begünstiger jenes neu hervorgesuchten alten Geschmacks hoffen, die Kunst auf solche Weise sich wieder erheben werde? ob ihr ein frommer Geist, [8] neue Jugend, frisches Leben einzuhauchen sey? oder, wie die Gegner befürchten, ob man nicht vielmehr Gefahr laufe den schönen Styl der Formen gegen Magerkeit, klare, heitere Darstellungen gegen abstruse, trübsinnige Allegorien umzutauschen und das Charakteristische, Tüchtige, Kräftige immer mehr zu verlieren? Geschehe übrigens was da wolle, allemal bleibt es der Mühe werth zu forschen, wie solche Neigung, solche Vorliebe zum Veralteten Eingang fand und was für Umstände zu ihrer Verbreitung beygetragen. Wir gedenken daher alles was uns in dieser Hinsicht bekannt geworden aufzuzeichnen, und erwarten, daß die Beobachtungen, welche andere Kunstfreunde zu gleichem Zweck angestellt, den unsrigen im Wesentlichen nicht widersprechen, sondern vielmehr zu Vervollständigung derselben dienen werden.

gehören; von den Münzen hingegen ausführlicher geredet und viele derselben angeführt, theils weil die Zeit der Entstehung von vielen mit Sicherheit bestimmt werden kann, theils weil der künstlerische Werth der Arbeit an manchen Münzen von
5 entschieden großem Gehalt ist.

Malereyen waren nicht anzuführen, nur werden ein Paar Vasengemälde erwähnt, welche wahrscheinlich flüchtige Nachbildungen von Bildern des Aristides und des Philoxenus seyn dürften.

Neu-deutsche religios-patriotische Kunst.

[Kunst und Alterthum 1817 Bd. 1 Heft 2 S. 5—62
und 133—162]

[7] Gegenwärtig herrscht, wie allen denen die sich mit der
Kunst befassen wohl bekannt ist, bey vielen wackern Künstlern 5
und geistreichen Kunstfreunden eine leidenschaftliche Neigung zu
dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack in
welchem die Meister des vierzehnten und funfzehnten Jahr-
hunderts verweilten. Diese Neigung wird allerdings in der
Kunstgeschichte merkwürdig bleiben, da bedeutende Folgen daraus 10
entstehen müssen; allein von welcher Art sie seyn werden,
bleibt zu erwarten. Ob, wie Begünstiger jenes neu hervor-
gesuchten alten Geschmacks hoffen, die Kunst auf solche Weise
sich wieder erheben werde? ob ihr ein frommer Geist, [8]
neue Jugend, frisches Leben einzuhauchen sey? oder, wie die 15
Gegner befürchten, ob man nicht vielmehr Gefahr laufe den
schönen Styl der Formen gegen Magerkeit, klare, heitere Dar-
stellungen gegen abstruse, trübsinnige Allegorien umzutauschen
und das Charakteristische, Tüchtige, Kräftige immer mehr zu
verlieren? Geschehe übrigens was da wolle, allemal bleibt 20
es der Mühe werth zu forschen, wie solche Neigung, solche
Vorliebe zum Veralteten Eingang fand und was für Umstände
zu ihrer Verbreitung beygetragen. Wir gedenken daher alles
was uns in dieser Hinsicht bekannt geworden aufzuzeichnen,
und erwarten, daß die Beobachtungen, welche andere Kunst- 25
freunde zu gleichem Zweck angestellt, den unsrigen im Wesent-
lichen nicht widersprechen, sondern vielmehr zu Vervollständi-
gung derselben dienen werden.

sich damit eben so allgemeinen als wohl verdienten Beyfall, wodurch sehr viele Künstler gereizt wurden denselben Weg einzuschlagen. Odyssee und Ilias waren daher verschiedene Jahre hindurch die ergiebigen Quellen aus denen man Ent-
5 würfe und Bil- [14] der schöpfte; selbst Flaxmanns [17]) bekannte Skizzen zum Homer, wiewohl etwa zehen Jahre später gezeichnet, sind wahrscheinlich noch aus dieser von Hamilton herrührenden Anregung entsprossen.

Im Vorübergehen ist noch zu bemerken, daß der Schweizer
10 H. Füeßli [18]), der aber wegen seines langen Aufenthalts in England füglich zu den Engländern gerechnet wird, während er in Rom studirte, also kurz vor 1780 mehrere Gemälde verfertigt habe, zu denen der Stoff dem Shakespeare entnommen war, aber dieses geschah bloß in Beziehung auf englische Kunst-
15 liebhaberey und die von Boydel in Kupferstichen unternommene Shakespear's-Gallerie. Zwar vermag man nicht abzuläugnen daß Füeßlis Erfindungen auch in Deutschland sehr viele Gunst fanden, doch dünkt es uns wahrscheinlich das Publikum habe durch seine bewiesene Theilnahme weniger den bildenden
20 Künstler als den großen englischen Dramatiker [15] ehren wollen, dessen Werke in mehreren Uebersetzungen und auch vom Theater her bekannt geworden; denn weder Füeßlis wilder Styl noch die von ihm gewählten grauerlichen Scenen vermochten die Künstler zu ähnlichen Unternehmungen zu bewegen.
25 Wilhelm Tischbein [19]), aus Hessen gebürtig, hatte sich ein Paar Jahre in der Schweiz aufgehalten, daselbst mit Bodmer und Lavater vertraulichen Umgang gepflogen, und war von ihnen beredet worden merkwürdige Vorfälle aus der deutschen Geschichte zu bearbeiten; er malte also, in Rom zum zweyten-
30 male sich aufhaltend, in den Jahren 1783 und 1784, den Conradin von Schwaben wie er im Gefängniß zu Neapel mit ruhigem Muthe sein Todesurtheil anhört. Als Kunstwerk betrachtet gelang dieses, gegenwärtig in Gotha befindliche Gemälde sehr wohl, ja man kann solches zu den besten in unsern
35 Tagen entstandenen Bildern zählen; aber obgleich der [16] Künstler dasselbe verschiedene Male, und auf verschiedene Weise im Kleinen wiederholte, regte sich doch damals noch keine lebhafte

Neigung für dergleichen Gegenstände, und er selbst wandte sich kurz nachher wieder zu Darstellungen aus dem griechischen Alterthum.

Von unserm Tischbein, woferne wir nicht sehr irren, ist nun zu allererst größere Werthschätzung der ältern, vor Raphaels 5 Zeit blühenden Maler ausgegangen. Dem Natürlichen, dem Einfachen hold, betrachtete er mit Vergnügen die wenigen in Rom vorhandenen Mahlereyen des Perugino [20]), Bellini [21]) und Mantegna [22]), pries ihre Verdienste und spendete, vielleicht die Kunstgeschichte nicht gehörig beachtend, vielleicht nicht hin- 10 reichend mit derselben bekannt, ein allzufreygebiges Lob dem weniger geistreichen Pinturicchio [23]) der mit seinen Werken so manche Wand überdeckt hat. Tischbein und seinen Freunden wurde bald auch die von Masaccio [24]) ausgemalte Ca- [17] pelle in der Kirche St. Clemente bekannt. Zu gleicher Zeit forschte 15 der gelehrte Hirt die in Vergessenheit gerathenen Malereyen des da Fiesole [25]) im Vatikan wieder aus, und Lips [26]) stach Umrisse von zwey solchen Gemälden in Kupfer. Wiewohl nun das eben erzählte auf wachgewordenes Interesse für die Werke des ältern Styls hindeutet, so hatten dieselben doch 20 damals noch keinen Einfluß auf die Ausübung der Kunst, niemand betrachtete sie als Muster, oder wähnte durch Nachahmung derselben den wahren Geschmack zu erjagen.

Ein Bedenken erregendes Symptom aufkeimender Vorliebe für solche ältere Art, äußerte sich jedoch darin, daß gar viele 25 Künstler, zumal unter den jüngeren, Raphaels [27]) nie unterbrochenes Fortschreiten in der Kunst abläugneten, die Gemälde von der sogenannten zweyten Manier dieses Meisters, z. B. die Grablegung, die Disputa u. a. den später- [18] verfertigten vorziehen wollten. Unter seinen Arbeiten im Vatikan wurde 30 daher die genannte Disputa am häufigsten von Studirenden nachgezeichnet, auch genossen die Werke des da Vinci [28]) größere Verehrung, als zuvor; besonders der junge lehrende Christus unter den Pharisäern, zu jener Zeit noch in der Gallerie des Prinzen Borghese Aldobrandini befindlich. Deßgleichen wuchs 35 die Gunst für die Arbeiten des Garofalo [29]); hingegen gerieth die Achtung für Carraccische [30]) Werke ins Abnehmen, Guido

Reni [31]) verlor ebenfalls sein lange behauptetes Ansehen immer mehr.

Um in unsern Betrachtungen auch die Landschaftmalerey gehörig zu berücksichtigen, sey bezüglich auf dieselbe hier an-
5 gemerkt, daß, nach Hackerts [32]) lockendem Beyspiel, sich die Künstler dieses Fachs beynahe insgesammt beflissen, Ansichten der Natur zu malen und zu zeichnen, wodurch die freye poetische Erfin- [19] dung sehr vernachlässigt wurde, und wenn selten etwa noch landschaftliche Gemälde entstanden, welche nicht Pro-
10 specte seyn sollten, so war doch immer irgend eine Gegend dem Werke zum Grunde gelegt, und nur die vordersten Partien, Gebäude und dergleichen, hatten eine andere Gestalt nach dem Geschmack des Künstlers erhalten.

So ungefähr war es zu Rom mit den Geschmacks-Neigungen
15 der Künstler und Kunstliebhaber, vornehmlich derer von deutscher Zunge, bis um das Jahr 1790 beschaffen. In Deutschland schien damals noch keine sehr merkliche Abweichung vom oben erwähnten vorgegangen zu seyn, nur hatte man seit mehreren Jahren schon angefangen sich mit dem Unannehmlichen der
20 alten Meister, Schöns [33]), Altdorfers [34]), und anderer, allmählig auszusöhnen. Dürern [35]) wurden seine Härten verziehen, Holbeins [36]) Ansehen stieg unge- [20] fähr in ähnlichem Verhältniß, auch Lucas Kranach [37]) erwarb Gönner und Freunde.

Um diese Zeit unternahm der Maler Büri [38]), von Rom
25 aus, eine Reise nach Venedig und durch die Lombardie über Florenz wieder zurück. Er hatte zu Venedig und Mantua die Werke des Bellini und des Mantegna fleißig aufgesucht, betrachtet, auch einige derselben nachgezeichnet, ein gleiches geschah von ihm zu Florenz mit Gemälden des da Fiesole und
30 anderer alten Meister. Bey seiner Wiederkunft nach Rom gedachte er gegen Kunstverwandte der geschauten Dinge mit großem Lob und beglaubigte solches durch die gefertigten Zeichnungen.

Dieses bloß zufällige Ereigniß hat, nach unserm Dafür-
35 halten, vielen Einfluß auf den Gang des Geschmacks gehabt; denn von derselben Zeit an sprach sich die Vorliebe für alte Meister, zumal für die der florentinischen [21] Schule, immer

entschiedener aus. Die vorerwähnten Freskogemälde des da Fiesole im Vatikan, wie auch die des Masaccio in der Kirche St. Clemente erhielten classisches Ansehen, das heißt: sie wurden nicht nur als ehrenwerthe Denkmale der emporstreben- 5 den Kunst betrachtet, sondern von den Künstlern nun als musterhaft studirt und nachgezeichnet. Ferner wählte man, in der Absicht sich näher an Kunst und Geist der ältern Schulen und Meister anzuschließen, für neu zu erzeugende Werke die Gegenstände schon häufiger aus der Bibel.

Einer der vorzüglichsten der auf diesem Wege sich Be- 10 mühenden war Wächter aus Stuttgard, welcher mit lieblichen Gemälden heiliger Familien, wobey ihm Garofalo schien zum Muster gedient zu haben, mit einem Hiob u. a. m. großes Lob bey Gleichgesinnten erwarb.

[22] Eben damals befand sich auch Fernow[39]) in Rom und 15 hielt während den Winterabenden 1796 Vorlesungen, in denen Kant's Philosophie, oder eigentlich dessen philosophische Maximen, auf die Kunst angewendet wurden. Theils Neugierde, theils Hoffnung, und der an sich keineswegs tadelhafte Wunsch über große Schwierigkeiten mit leichter Mühe wegzukommen, 20 verschafften anfänglich diesen Vorlesungen zahlreichen Besuch; da aber der Docent dem immer überhand nehmenden Christlichen und Sentimentalen in den Darstellungen widersprach, auf die Ideale des Griechischen Alterthums als einzig würdige und ersprießliche Muster für Künstler hinweisend, auch sein 25 Freund Carstens[40]) praktisch dieselben Gesinnungen bekannte, so mußte dieser von Widersachern vielen Verdruß erfahren, und Fernows Lehre fand keinen Eingang. Im Gegentheil pflanzte sich die Neigung zum Geschmack der ältern Meister vor Raphael, immer wachsend fort und erhielt durch die vom 30 [23] Calmücken Feodor[41]) in Umrissen nach Lorenzo Ghiberti radirte bronzene Thüre am Battisterium zu Florenz neue Nahrung.

Die fernern Ereignisse nunmehr betrachtend, halten wir uns für hinlänglich überzeugt, daß ein litterarisches Produkt, 35 welches wenig später, nämlich 1797 erschienen, den Hang, die Vorliebe für alte Meister und ihre Werke, wo nicht voll-

ständig entwickelt, doch der Entwickelung um vieles näher ent-
gegen geführt habe. Wir zielen hiermit auf Wackenröders [42])
von Ludwig Tieck [43]) herausgegebene Herzensergießungen
eines kunstliebenden Klosterbruders. Diese Schrift
5 „vornehmlich angehenden Künstlern gewidmet, und Knaben,
welche die Kunst zu lernen gedenken" wurde in Deutschland
wohl aufgenommen, viel gelesen und kam bald nach Rom,
wo sie ohne Zweifel den größten Eindruck gemacht hat. Der
Verfasser [44]) forderte mit eindringlicher Beredsamkeit zu wär-
10 [24] merer Verehrung der ältern Meister auf, stellte ihre
Weise als die beste dar, ihre Werke als sey in denselben der
Kunst höchstes Ziel erreicht. Kritik [45]) wird als eine Gott-
losigkeit angesehen, und die Regeln [46]) als leere Tändeley;
Kunst [47]) meint er, lerne sich nicht, und werde nicht gelehrt,
15 er hält die Wirkung [48]) derselben auf die Religion, der Re-
ligion auf sie, für völlig entschieden, und verlangt daher vom
Künstler andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle, als
wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens. Und
weil nun die alten Meister [49]) durchgängig diese Gemüths-
20 eigenschaften sollen besessen haben, so werden sie deßwegen
als den neuern durchaus überlegen betrachtet.

Da der Name des Verfassers auf dem Titel nicht genannt
war, so wollten viele das Werk Goethen zuschreiben und folgten
desto getroster den darin vorgetragenen und ihren [25] eigenen
25 ungefähr gleichartigen, schon vorher gehegten Meynungen.

Es fügte sich ferner daß, als nach den bekannten unruhigen
Ereignissen, Rom, im Jahre 1798, von den Franzosen besetzt
wurde, viele Künstler, um Beschwerlichkeiten und Störungen
auszuweichen, sich von dort wegbegaben und, durch die Um-
30 stände genöthigt, Florenz zu ihrem Aufenthalt wählten, wo sie
Gelegenheit fanden mit den ältern und ältesten Meistern dieser
berühmten Kunstschule besser bekannt zu werden als in Rom
hätte geschehen können. Giotto [50]), die Gaddi [51]), Orgagna [52]),
selbst andere von geringerm Namen und Verdienst, wie Buffal-
35 macco [53]), kamen dadurch, vielleicht in übertriebenem Maße,
zu Ehren und manches ihrer noch übrigen, lange nicht mehr
beachteten Werke wurde jetzt zum Studium und Muster von

Künstlern erkohren, welche kurz vorher noch den Coloß des Phidias vor Augen gehabt.

[26] Im Jahre 1798 ließ Tieck, welcher die Herzensergießnngen nach Wackenröders Tode herausgegeben, auch selbst einigen Theil daran gehabt hatte, einen, in gleichem Geist 5 geschriebenen Roman, in zwey Bänden, Sternbalds Wanderungen betitelt folgen. Dieser Sternbald ist ein junger Maler, Albrecht Dürers Schüler, zieht auf die Wanderschaft, kömmt in den Niederlanden zum Lucas von Leiden[54]), begegnet dem liebekranken Quintin Messis[55]), verzichtet auf 10 dessen Braut, welche der Vater ihm, dem Sternbald geben wollte, geht sodann nach Italien, buhlt gelegentlich, und findet endlich unverhofft zu Rom, die von Kindesbeinen an geliebte Unbekannte. Das Romantische, sowohl der Charaktere als der Begebenheiten und deren Verknüpfung, mag löblich seyn, 15 wir sind nicht berufen das Werk von dieser Seite zu beurtheilen; dem auf Kunst sich beziehenden Theile jedoch fehlt es, wir dürfen kühnlich sagen am Nothwendigsten, an natürlichem Sinn für Kunst, de- [27] ren Studium denn auch wohl nie des Verfassers ernstliches Geschäft gewesen. 20

Tieck ist überdem für seinen Zweck nicht so begeistert wie Wackenröder und daher hat Sternbald, obschon viel gelesen und bis auf diesen Tag nicht gänzlich aus der Mode, niemals einen sehr bedeutenden Einfluß auf Geschmack und Meynungen in der Kunst ausgeübt, allein er war jener bereits mächtig 25 gewordenen und geltenden Neigung für ältere Meister, für mystisch-religiöse Gegenstände und Allegorieen in sofern günstig, als er sich an dieselbe anschloß, und, so wie andere Schriften von ähnlicher Tendenz, beytrug ihr auch außer dem Kreise der Künstler und Kunstfreunde mehr Ausbreitung zu verschaffen. 30

Zu solcher Art Schriften zählen wir vornehmlich auch die ebenfalls von Tieck im Jahr 1799 herausgegebenen Phantasieen über die Kunst, welche noch ein paar Aufsätze von [28] Wackenröder enthalten[56]). Mißtönend nimmt sich dazwischen eine einzelne kleine obgleich an sich recht gute Ab- 35 handlung aus, Watteaus Bilder[57]) betitelt, worin die Kunst dieses galanten Malers lüsterner Grazie und muth-

Schäferspiele, dieses keineswegs einfachen, oder alterthümlichen, oder fromm empfindenden, gelobt und vertheidigt wird.

Sogar Aug. Wilh. Schlegel[58]) war zu dieser Zeit dem alterthümelnden christkatholischen Kunstgeschmack zugethan; verschiedene seiner kleinen Gedichte, sämmtlich zwischen 1798 und 1803 entstanden, sind zum Theil gutartige Früchte desselben. Am meisten Umfang, vielleicht auch poetisches Verdienst, hat eines, *Bund der Kirche mit den Künsten*[59]) genannt, und ist nach unserer Ansicht besonders merkwürdig, weil es als ein allgemeines Bekenntniß des damaligen Zustandes dieser neuen Lehre und Glaubens in den Künsten darf angesehen werden.

---

[29] Sey hier unserer Erzählung ein Ruhepunct gestattet um erforderliche Rückblicke zu thun und Betrachtungen anzustellen.

Der Leser hat gesehen wie anfangs Künstler und Kunstfreunde, redlich meinend, alte Meister und ihre Werke billig werthgeschätzt; dann, bestochen durch das Naive derselben, diese Werthschätzung etwas übertrieben. Als nun hierauf sich im Praktischen der Kunst eine sentimentale Stimmung äußerte, die es unternahm religiöse Gegenstände darzustellen, auf welche die Einfalt, der fromme Sinn und Innigkeit einiger jener alten Meister anwendbar schien, so war solches, verbunden mit äußern zufälligen Ereignissen, die größte Lockung jene Werke der ältern Zeit und Schule in weiterm Umfang zu studiren, ja sogar deren Nachahmung zu versuchen; weil aber das anziehend Einfache, die rührende Unschuld in den alten Gemälden nicht absichtlicher Kunst und besondern Zwecken vielmehr der Gesin- [30] nung der Meister und der Zeit, worin sie lebten angehört, so konnte die Nachahmung nicht gelingen.

Daß Gelehrte sodann und Dichter die Natur der Kunst, ihr wahres Wesen und Streben nicht besser fassend, mit den Malern in gleichem Irrthum, zu gleicher Vorliebe für das Alte sich verbündet, Sache der Religion mit der Sache der Malerey gemischt und in Folge dieses Vermischens jene alten,

in Haupterfordernissen mangelhaften Werke, als die besten, einzigen Muster für ächte Geschmacksbildung empfohlen, war ohne Zweifel noch schädlicher: denn dadurch verstärkte sich die Faction, es gestaltete sich die neue Lehre, schwärmerisch wurden die Gemüther entzündet, die bewährtesten Kunstregeln ver- 5 nachlässigt, und so der Eifer, durch gründliche Studien zur Meisterschaft und klar bewußtem Wirken zu gelangen, immer mehr verkühlet.

[31] Dem großen Publikum in Deutschland hat diese von Künstlern und Schriftstellern gemeinschaftlich ausgedachte Ge- 10 schmackslehre nie recht anmuthen wollen; altitaliänische Maler und Gemälde waren ihm fremde Dinge und selbst unsere kunstbeflissenen Altvordern, außer etwa Dürer und Holbein, zu wenig bekannt. Die schon erwähnte Mengerey von bilden- der Kunst, Poesie und Religion, obgleich Geneigtheit für 15 Katholicismus ankündigend, machte sich den Katholiken doch verdächtig, und mußte den Protestanten unerfreulich seyn.

Inzwischen war der Anstoß gegeben, der Hang zum Alter- thümlichen in dem Volke wach geworden, der nunmehr unter patriotisch-nationaler Form hervortrat. Groß ja übertrieben 20 wurden die Aeußerlichkeiten einer besser geglaubten Vorzeit werthgeschätzt, man wollte recht mit Gewalt zur alten Deutsch- heit zurückkehren. Daher die Sprachreiniger, die Lust an Ritterromanen [32] und Schauspielen, Turnieren, Aufzügen; daher in Gartenanlagen erbaute Ruinen, Ritterburgen, Schein- 25 capellen, Einsiedeleyen, sammt dem ganzen gothischen Spitzen und Schnörkelwesen, welches bis in die Wohnungen, auf das Hausgeräth und selbst die Kleidung sich erstreckte. Manches an diesem Treiben, oder vielmehr Uebertreiben, ist freylich bloß leeres Spiel gewesen und geblieben, woran Geschmack und 30 Vernunft viel auszusetzen haben; der Geist davon aber war nicht ohne Gehalt und sonder Zweifel eben derselbe, der in den letztverflossenen Jahren die Wunder gewirkt deren wir uns alle freuen.

Wir können nun die geschichtliche Darstellung wieder 35 fortsetzen.

Im Jahr 1803 trat Friedrich Schlegel, in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift Europa genannt, zuerst als schriftlicher Leh- [33] rer des neuen alterthümelnden, catholisch-christelnden Kunstgeschmacks auf, streitend gegen die bisher ge-
5 hegten Meynungen[60]) über ächte Kunst und die Art sie zu fördern. Religion, Mystik, christliche Gegenstände, oder wie es heißt Sinnbilder, werden für Malerey und deren künftiges Gedeihen als unerläßliche Erfordernisse ausgegeben[61]). Der ältern Schule, das will sagen Meistern und Werken
10 aus der Zeit vor Raphael, wird über alle spätern der Vorzug eingeräumt; Tizian, Correggio, Julio Romano, del Sarto 2c., die letzten Maler genannt[62]). Mystisch-allegorischen Beziehungen legt Herr Schlegel große Wichtigkeit bey, glaubt dergleichen in Correggio's berühmtesten Werken[63]) entdeckt zu
15 haben, und ist geneigt solche bey Auseinandersetzung des Kunstcharakters dieses großen Meisters[64]), nächst der musikalischen Eigenschaft desselben, für das ihn am meisten auszeichnende Verdienst zu achten.

[34] Die alte deutsche Kunst[65]) erhält überschwengliche
20 Lobsprüche, so, daß kühlere Kunstrichter nicht wohl einstimmen könnten, wie aufrichtig vaterländisch auch sonst ihre Gesinnungen seyn möchten.

Ein, selbst von anders Gesinnten nicht abzuleugnendes Verdienst hat sich übrigens Herr Schlegel erworben, daß er
25 eben damals durch seine Anregung die Aufmerksamkeit der Forscher zuerst auf die alt Niederrheinische Malerschule[66]) und die in Cölln befindlichen Werke derselben hingelenkt.

Diese Europa nun hat, seit sie erschienen bis jetzt, ein gewissermaßen gesetzgebendes Ansehen bey den Theilnehmern
30 des von ihr begünstigten Kunstgeschmacks behauptet, und es ist kein Wunder: denn unstreitig ist in dem was Herr Schlegel vorträgt, verglichen mit andern dieselbe Sache bezielenden Schriften, noch am meisten Bestimmtes, Klares und vornehmlich Folgerechtes anzutreffen.

35 [35] Nur wenig Zeit verstrich, als man schon bemerken konnte, die neu aufgestellte Lehre habe bey Künstlern und Dilettanten große Gunst gewonnen. Dresden war der Haupt-

ort wo diese Gesinnungen und Ueberzeugungen sich practisch entfalteten: denn ohngefähr um diese Zeit verfertigte daselbst ein junger hoffnungsvoller Maler Runge[67]) genannt, aus Pommern gebürtig, seine, die vier Tageszeiten bedeutenden, später dem Publikum durch Kupferstiche bekannt gewordenen 5 Federentwürfe; Darstellungen einer neuen wundersamen Art; ihrem äußern Ansehn nach dem Fach der sogenannten Grotesken verwandt, hinsichtlich auf den Sinn aber wahre Hieroglyphen.

Die Hauptbilder bestehen aus weiblichen Figuren, um- 10 geben von kleinen Genien, Blumengeranke und drgl. In den Einfassungen, oder Rahmen, welche die Bedeutung der Hauptbilder verstärken sollen, hat sich der Künstler beflissen, mancherley allegorische Zeich- [36] nungen anzubringen, Glorien und Kreuze, Rosen und Nägel, Kelche, Dornen, u. s. w. 15 alles in einer äußerst weiten, verwickelten Beziehung, mehr als bisher üblich gewesen. Die Allegorie der Blumen und Pflanzen ist ihm eigenthümlich und man kann sagen, er habe alles dahin gehörende sehr geistreich gezeichnet, oft auch in geistreicher Beziehung angewandt. Ueberall äußert sich des 20 Künstlers schönes, herzliches Talent, welches herben Sinn zu mildern, traurige und unfreundliche Bilder mit Anmuth zu schmücken unternimmt, und es ist keine Frage daß Runge, lebend im sechszehnten Jahrhundert, gebildet unter Correggio's Leitung, einer der würdigsten Schüler dieses großen 25 Meisters hätte werden müssen.

Kurz nach Runge glückte es einem andern, gleichfalls aus Pommern gebürtigen und in Dresden wohnenden Künstler genannt Friedrich[68]), ehrenvoll bekannt zu werden: vermittelst bewundernswürdig sauber getuschten [37] Landschaften, in denen 30 er, theils durch die Landschaft selbst, theils durch die Staffage mystisch religiose Begriffe anzudeuten suchte. Auf diesem Wege wird, wie auch gedachtem Runge in seiner Art begegnet ist, eben um der Bedeutung willen, manches Ungewöhnliche, ja das Unschöne selbst gefordert. Darum hat auch Friedrich, 35 von Personen welche die bezielten Allegorieen entweder nicht faßten, oder nicht billigten, viel Widerspruch erfahren, alle

aber mußten zugeben daß er den Charakter mancher Gegen-
stände, z. B. verschiedene Baumarten, alt verfallene Gebäude
und dergleichen mit redlichstem Fleiß und Treue darzu-
stellen wisse.
5 Auch die Maler Hartmann 69) und von Kügelchen 70),
jetzt beyde Professoren an der Dresdner Kunstakademie, haben
sich den neuen Geschmackslehren günstig bewiesen, indem sie
in verschiedenen ihrer Werke mystische Beziehungen und anderes
dahin Deutendes ange- [38] bracht; doch ist solches nur ge-
10 legentlich und nicht in dem Maaße ausdauernd geschehen, daß
man sie als entschiedene Anhänger und Parthiehäupter be-
trachten konnte.
Zwey Brüder Riepenhausen 71), Söhne eines wackern
Kupferstechers zu Göttingen, junge Männer von schönem Talent,
15 versuchten anfänglich jenes berühmte Gemälde Polygnots, die
Eroberung Trojas vorstellend, nach Anleitung des Pausanias
durch Entwürfe zu versinnlichen; nachher aber wendeten sie
sich zu biblischen und frommen Gegenständen, Madonnen und
Legenden der Heiligen. Von letzterer Art erschien, im Jahre
20 1806, das Leben der Dulderin Genoveva, auf sechzehn Kupfer-
tafeln, nach Tiecks poetischer Bearbeitung. Die Künstler
gingen hierauf nach Rom und haben, daselbst seither studirend
und arbeitend, zur Aufrechthaltung und Verbreitung des neu-
alterthümelnden Kunstgeschmacks nach Vermögen beygetragen.
25 Sie begannen eine [39] Geschichte der neuern Kunst in Bildern,
d. h. skizzirte Abbildungen verschiedener Gemälde des Cima-
bue 72), Giotto 73) und anderer alten Florentiner. Die Fort-
setzung dieses Werks ist uns nicht zu Gesichte gekommen, so
wenig als das angekündigte Leben Carl des Großen, in
30 cyklischer Darstellung.
Wenn wir nunmehr die bisher betrachtete Geschmacksrichtung
weiter verfolgen und bemerken was sich, von den Jahren 1806
oder 1808 an, damit zugetragen, so ist wahrzunehmen, wie
sich durch ganz Deutschland, unter den höheren und niederen
35 Classen, die Vorliebe für alles alt-nationale, oder als solches
angesehene erhielt, sich erweiterte, ja, während der Epoche
feindlichen Drucks und Kränkungen, nur desto höher stieg.

Von den Künsten folgte vornehmlich die Architektur solcher Richtung, nie wurden die alten sogenannt Gothischen Gebäude ämsiger studirt, gepriesen, das wahrhaft Lobenswerthe an ihnen so [40] gutmüthig überschätzt; man könnte diese Zeit füglich die Epoche ihrer Verherrlichung nennen. 5

Gleichem Zuge folgend, wendeten sich nun auch unter den Malern mehrere von religiosen Gegenständen zu solchen, die irgend einigen Bezug auf vaterländische Geschichte, oder Dichtung hatten, und älteres deutsches Costume zuließen. So hat man verschiedene Thaten D. M. Luthers[74]) darge- 10 stellt gesehen, andere haben sich bemüht Scenen aus Schillers Wallenstein[75]) zu bearbeiten. Ein junger Künstler Pforr[76]) aus Frankfurt a. M. verfertigte eine zahlreiche Folge von Zeichnungen nach Goethes Götz von Berlichingen; auch desselben Dichters Erlkönig ist von vielen, sowohl Geschichts- 15 als Landschaftsmalern[77]) zum Gegenstand erwählt worden. Am allermeisten muß jedoch Faust angezogen haben: denn wir könnten ein langes Register von Kunstwerken liefern die aus demselben geschöpft worden. Unter die besten und hier anzufüh- [41] ren würdigsten, gehören drey Scenen, Faust 20 mit Gretchen darstellend; zwey ausführlich gezeichnet, die dritte größer in Oel gemalt, von Näcke[78]) aus Dresden. Ebendaselbst hat ein anderer Künstler Retsch[79]) eine über das ganze Gedicht sich erstreckende Folge von sechs und zwanzig Blättern eigenhändig radirter Umrisse zu Stande gebracht. Viele Stücke 25 aus dieser Folge, sind als geistreiche Compositionen zu loben, alle empfehlen sich durch angemessenen Ausdruck und Charakter der Figuren. Doch das Bedeutendste in solcher Art von Darstellungen hat vor ganz kurzer Zeit Cornelius[80]) geliefert, ein niederrheinischer Maler, von ungemeinen Anlagen, der, 30 seit einigen Jahren in Rom sich aufhaltend, unter den Bekennern des neu-alterthümlichen Geschmacks als einer der Häuptlinge angesehen wird. Von seinen erwähnten Darstellungen aus Faust, welche als Folge ebenfalls das ganze Gedicht umfassen sollen, wird ehstens eine Abtheilung, von 35 Ruschewey*) zierlich [42] radirt, im Publikum erscheinen; sie enthalten reichere Compositionen als Retsch's Blätter ur-

der Künstler scheint darin Dürern sich zum Vorbild genommen zu haben. Ungefähr in gleichem Geschmack hat Cornelius auch verschiedene Zeichnungen nach dem Liede der Nibelungen ausgeführt.

5 Die frühere religiöse Richtung des neuen Kunstgeschmacks verfolgte hingegen Overbeck[81]), ein mit eben so schönen Naturgaben als Cornelius ausgerüsteter, auch in Rom lebender junger Künstler, aus Lübeck gebürtig. Dieser, am liebsten Gegenstände aus der Bibel wählend, hält sich zur Art der 10 alten italiänischen Meister, weiß seinen Figuren, zumal den weiblichen, viel Anmuthiges, viel Zartes mitzutheilen und macht zuweilen von Motiven, die man für schätzenswerth naiv erklären muß, löblichen Gebrauch. Derselben Weise, jedoch mit vorwaltender Neigung zu mystischen Allegorien, 15 befleißt sich auch zu Rom [43] der junge Maler Schadow, Sohn des berühmten Berliner Bildhauers.

In Gesinnungen und Ansichten von der Kunst schloß ferner den genannten wackern Männern sich noch ein junger Schweizer Maler Ludwig Vogel[82]) an, welcher, vor wenigen 20 Jahren, durch ein nur erst untermaltes Bild, zu Rom die Bewunderung der Kunstgenossen auf sich gezogen. Gegenwärtig lebt er wieder in seinem Vaterlande. Besagtes Gemälde stellt die triumphirende Heimkehr der Schweizer, nach der Anno 1315 geliefgrten Schlacht am Morgarten, dar, 25 und wohl verdiente die reiche poetische Erfindung, der belebte Ausdruck, das eigenthümliche Nationale in Gestalt und Gesichtszügen der Figuren, so großes Lob als dem Werk zu Theil geworden, an welchem die ausnehmende Reinlichkeit, der, selbst geringfügiges Detail nicht verschmähende Fleiß, 30 bereits in der ersten Anlage Breughels Zeit und Kunst in Erinnerung brachte.

[44] Schriften die den Geschmack von dem wir hier handeln begünstigen, Einfluß erlangt, oder zur weitern Ausbildung desselben wesentlich beygetragen, sind seit der 35 Europa keine erschienen: die 1808 zu Dresden herausgekommene Zeitschrift Apollo[83]) enthält zwar Aufsätze von Männern, welche dahin einschlagende Gesinnungen hegen;

allein das Werk fand zu wenig Theilnahme als daß es hätte fortdauern und wirken können.

Alle deutsche Länder wurden im Laufe der letzt verflossenen Jahre zu sehr von Krieges-Unruhen bewegt, als daß überhaupt ausübende Kunst hätte gedeihen können; das Wenige 5 was, in der bestimmten Beziehung die wir in's Auge gefaßt, zu Dresden und von Deutschen zu Rom geschehen, haben wir berichtet. Was in Prag und Wien etwa ähnliches unternommen und ausgeführt worden seyn mag, ist uns unbekannt. Eben so wenig kennen wir München von dieser Seite; einer 10 Sage zu- [45] folge soll jedoch die Neigung zum religiösen und deutsch-alterthümelnden daselbst vornehmlich unter den jungen studirenden Künstlern Eingang gefunden haben, worüber Unliebe zwischen ihnen und den hellenisch gesinnten Meistern entstanden. 15

Haben wir aus dem bisher Vorgetragenen ersehen wie der von uns betrachtete Kunstgeschmack entstanden, wie derselbe durch Vereinigung der Künstler und Literatoren mehr empor gekommen, endlich unter dem Einfluß äußerer Ereignisse die jetzt bestehende Gestalt angenommen; so bleibt 20 nochmals zu überschauen in welchem Maaß diese Neigungen und neuen Lehren, theils auf die Kunst in ihren Erzeugnissen, theils auf Werthschätzung und Sinn für dieselbe gewirkt.

Zuerst soll man billig das redliche Bestreben, den Ernst, Fleiß und die Ausdauer lobend anerkennen, womit mehrere 25 der, das christlich- [46] mystische, oder auch das vaterländische bezielenden Künstler ihrem Zweck großmüthig nachgerungen. Wie viel Zeit und tiefes Nachdenken muß nicht Runge auf die vorerwähnten allegorischen Blätter, die Tageszeiten vorstellend, verwendet haben! Sie sind ein wahres 30 Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer, durch das fast unergründliche des Sinnes, gleichsam Schwindel erregend, und dennoch hatte der Künstler bei seiner Arbeit weder Aussicht auf Gewinn, noch irgend einen andern Zweck als reine Liebe zur Sache. Wie wenig ist nicht der wackere Friedrich 35 ermuntert worden; aber er wendete sich dennoch nicht von seinen mystisch-allegorischen Landschaften, weil ihm der ein-

geschlagene Weg als der rechte, zum wahren Ziel der
Kunst leitende vorkömmt, und eben dieses ist auch mit Over-
beck sowohl als mit Cornelius der Fall, welche zuverlässig
alle beyde hinreichende Geschicklichkeit besäßen, Werke heiterern
5 Sinnes, angenehm in die Augen fallend, vermuthlich auch
vom [47] bezahlenden Publikum noch besser aufgenommen,
zu verfertigen; allein sie wollen lieber ihrer einmal gefaßten
Ueberzeugung folgen, und vermeinen, jener in Darstellung
biblischer Gegenstände nach der alt-italiänischen Weise, dieser
10 durch romantische Bilder mit altdeutschem Costume und Wider-
schein von Albrecht Dürers Art, die Blume der Kunst zu
brechen. Noch anderer eben so redliches, eben so unverdrossenes
Bestreben könnten wir wofern es nöthig wäre namentlich
anführen.

15 Ferner verdient angemerkt und gerühmt zu werden, wie
ein großer Theil, ja die meisten sich zu diesem Geschmack
bekennenden Künstler ungemeine Sorgfalt auf reinliche, zarte
Behandlung ihrer Werke verwenden. Overbeck, Cornelius
u. a. sind in solchem Betracht musterhaft zu nennen. Dieses
20 möchte indessen wohl der beste Gewinn seyn welcher aus Nach-
ahmung der, in mancherley Hinsicht mangelhaften Kunst der
alten Maler sich er- [48] geben. Denn, wie man es auch
anstellen mag, ein freywilliges, vorsetzliches Verzichtleisten auf
alle Vortheile der ausgebildeten Kunst, läßt sich nicht ver-
25 theidigen, noch weniger gut heißen. Selbst mit den künst-
lichsten Wendungen werden die Jünger des Klosterbruders
und der Europa den gesunden Sinn doch niemals überreden,
daß ein Gemälde darum erbaulicher, oder vaterländischer sey,
wenn es kunstlos angeordnet ist, wenn Licht und Schatten,
30 Haltung und malerische Wirkung unbeachtet gelassen, die
Figuren wunderlich costumirt sind; wenn das Colorit des
Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf er-
forderliche Weise gebrochen sind, und das Ganze eben deß-
wegen flach und unfreundlich ausfällt. Das ist denn auch
35 die unbezweifelte Ursache, warum Zeichnungen dieser Art
immer noch mehr Beyfall finden und gefunden haben, als
Gemälde, weil dort das Mangelhafte weniger zur Erscheinung

kommt, oder besser gesagt, weil an solchen Gemälden meh-
[49] rere der wesentlich nothwendigen Kunsteigenschaften ver-
mißt werden.

Erinnerungswerth ist es hiebey, ja warnend, daß Künstler
welche dem Schein alterthümlicher Einfalt nachjagen, so häufig 5
zu den Manieristen sich verirren; nicht selten begegneten wir
auf eben demselben Blatte dem Giotto und zugleich auch dem
Bronzino, oder Salviati, auch haben wir den Albrecht Dürer
zuweilen in Gesellschaft von Golzius [84]) und Spranger [85]) ge-
funden. 10

Obgenannter Friedrich zu Dresden ist bisher noch immer
der einzige geblieben, welcher in landschaftliche Gemälde und
Zeichnungen mystisch-religiöse Bedeutung zu legen versuchte.
Er unterscheidet sich übrigens von denen so ähnliches mit
Figuren beabsichtigen darin, daß er nicht alte Meister, sondern 15
unmittelbar die Natur nachzuahmen beflissen ist. Seine Er-
findungen haben durchgängig das ehrenwerthe [50] Verdienst,
daß sie gedacht sind; weil aber düstere Religionsallegorien
anmuthiger und schöner Darstellung meistens nicht zusagen,
er überdem die Kunst der Beleuchtung entweder nicht kennt, 20
oder verschmäht, wie er denn auch bey Anwendung der Farben
deren Milderung und Uebereinstimmung nicht beachtet, so be-
friedigen seine saubern Bisterzeichnungen das Auge besser
als die Gemälde und Friedrich befindet sich wegen Vernach-
lässigung der Kunstregeln, mit allen seinen Geschmacksgenossen 25
welchem Fach sie auch zugehören, in gleichem Nachtheil. Das
Kunstwerk soll zwar den Geist des Beschauers unterhalten,
dessen Gemüth ansprechen, aber eben darum weil es geschauet
werden muß, verlangt das Auge zugleich wohlthuende Be-
friedigung, und was hindert den Künstler wahres Colorit, 30
gefällige Beleuchtung und Formen der schönen Natur be-
deutend zu gebrauchen? Eben in geschickter Vereinigung des
geistig Bedeutenden [51] und des sinnlich Rührenden feyert
die ächte Kunst ihren Triumph.

Hinsichtlich auf die Bildhauerey, dürfen wir nicht zu er- 35
wähnen vergessen, daß dieselbe unter alle dem erzählten
Treiben von jedem Einfluß der ungünstige Folgen für sie

hätte haben können verschont blieb, und daß sie nicht von dem Wege abwich den sie seit Mengs und Winkelmann eingeschlagen. Ihre Muster blieben daher, und sind immer noch die griechischen Denkmale; auch nicht ein einziger ernstlicher Versuch ist, soviel wir wissen, gemacht worden alt Deutsche oder Italiänische Meister im Plastischen nachzuahmen, zu andächteln, und allegorisch mit dem guten und bösen Princip zu spielen.

Wenden wir uns nun endlich zur Architektur, den in derselben herrschenden gothischen, oder nach der beliebten Benennung altdeutschen Geschmack bedenkend; so konnte es [52] mit dieser Art von Nachahmung doch eben auch nicht weit gedeihen, besonders da jenes Handwerk völlig erloschen war, das ihr hätte zur Hülfe kommen müssen. Und so giebt es artistische sowohl als technische Ursachen, ethische und mechanische, warum es durchaus unmöglich ist sich ganz in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen, denselben ihr Eigenthümliches abzuborgen. Gehe man alle Zeiten durch, beachte man alle je geschehenen Versuche sich in den Künsten Früheres oder Auswärtiges anzueignen und man wird bald überzeugt seyn, daß es nie wahrhaftig gelang. Will man Beyspiele hierfür, so verweisen wir auf ein benachbartes cultivirtes Volk, dem es eben so wenig gelingen mochte, vor etwa funfzig Jahren, in Bildern und Gebäuden den eigenthümlichen Geschmack der Chinesen nachzuahmen, als ihm unlängst die Nachahmung des Aegyptischen, Griechischen und Römischen gerieth, und als nun in Deutschland die Nachahmung alter Deutschheit gelingen kann.

[53] Da sich überdieß von den Künsten nur etwa die äußere Form und allgemeine Regeln fortpflanzen, herübernehmen lassen; so folgt, daß je vollkommener diese sind, desto ergiebiger, nützlicher auch das Studium derselben, und desto glücklicher die Nachahmung der mit solcher Freyheit studirten Kunstwerke seyn wird. Wobey noch zu bemerken steht, daß die Schwierigkeiten der Nachahmung wegen mehr oder minder Vortrefflichkeit der nachzuahmenden Musterbilder, weder geringer noch größer werden. Hieraus geht nun hervor daß

es in Bezug auf die Kunst am sichersten und vernünftigsten ist, sich ausschließlich mit dem Studium der alten Griechischen Kunst, und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloß, zu befassen; hingegen immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend andere Muster zu suchen. Wird uns aber im 5 Widerspruch das Anziehend-Unschuldige, Rechtliche, Einfache der alt italiänischen und deutschen Maler vor allen andern früherer und späterer Zeiten als [54] höchst gemüthlich und allein aus der christlichen Religion sich entfaltend, gepriesen, so läugnen wir das Einwirken religioser Stimmung einiger 10 älterer Meister auf ihre Werke keineswegs; doch um jedem Mißverständniß vorzubeugen, bemerken wir Folgendes: Das Wort Gemüth wird im rechten Sinne alsdann gebraucht, wenn mehrere schätzenswerthe Eigenschaften des Menschen vereinigt zur Erscheinung kommen, und, indem sie ihren Werth 15 offenbaren, zugleich einen angenehmen, lieblichen Eindruck auf uns bewirken. In diesem Sinne schreiben wir einem Künstler, einem Kunstwerk Gemüth zu. Nun ist keine Frage daß, wenn Ergebenheit in den göttlichen Willen, Duldung eigener Leiden, Theilnahme an fremden, sich in Gesichtsbildung, Ge- 20 bärden und Handlungen offenbart, alsdann die Frömmigkeit eines solchen Gemüths eindringlich, ja hinreißend auf uns wirken muß.

[55] Allein das fromme Gemüth ist nicht das Einzige: denn das rein Gemüthliche kann sich im Heitern, Großen, ja 25 Erhabenen offenbaren, und in diesem Sinne war die griechische Kunst höchst gemüthvoll. Bekennen doch die Alten selbst, daß der olympische Jupiter der Religion höchst vortheilhaft geworden, daß also die Betrachtung desselben gleichfalls zur Frömmigkeit, aber nicht zu einer solchen wie wir sie denken, 30 den Beschauer hinauf gezogen habe. Hält man dieses recht fest im Auge, so erscheint auch der Widerstreit zwischen alter und neuer Kunst, zwischen christlicher und hellenischer keineswegs so schreiend als er manchmal ausgesprochen wird.

Schließlich aber wollen wir der erwachten Neigung zum 35 Alterthümlichen auch ein billiges Lob nicht entziehen und bekennen, daß man derselben, vornehmlich in Deutschland, die

Erhaltung einer unzähligen Menge von Kunstmerkwürdigkeiten verdankt. Weder dem [56] Urtheil, noch der Wißbegierde, noch den Gesinnungen hat es früher Ehre gemacht, wenn man die alten Denkmale unserer nationalen Kunst, theils aus
5 schmählicher Rohheit, theils aus Geschmacks-Dünkel wenig achtete, und es ist so nützlich als rühmlich daß nunmehr an verschiedenen Orten öffentliche und Privatsammlungen von dergleichen Werken angelegt worden. Schon vor dreißig Jahren haben wahre Kunstfreunde die, in einem Saal der Münchner
10 Gallerie, beysammen aufgestellten Gemälde von alten deutschen und niederländischen Meistern mit Vergnügen betrachtet und, in geschichtlicher Hinsicht, Unterricht daraus geschöpft, wozu jetzt, da gedachte Sammlung nach Schleißheim gesetzt und sehr vermehrt worden, noch bessere Gelegenheit seyn mag.
15 Auf der Burg zu Nürnberg, und also recht im Mittelpunct der alten oberdeutschen Kunst, findet man seit einigen Jahren ebenfalls eine Menge solcher Werke zusammengebracht, und diese Sammlung verdient die [57] Aufmerksamkeit desto mehr, weil sie, außer den Gemälden, noch einen reichen Vorrath
20 von Schnitzarbeiten enthält.

Auch die Stadt Frankfurth a. M. ehrt sich und die deutsche Kunst dadurch daß sie alle aus den aufgehobenen Kirchen und Klöstern herrührenden alten Gemälde sorgfältig aufbewahren läßt. Leipzig hat eine Sammlung von etwa dreyßig
25 Stück alten Bildern, durch glückliches Forschen eines Liebhabers und Kenners Herrn Quandt, erhalten, welcher dieselben aus abgelegenen Räumen der St. Nicolaus- und Thomas-Kirche zusammengesucht und worunter einige treffliche Arbeiten des Lucas Cranach befindlich. Aus allen Privatsammlungen dieser
30 Art fügte sich jedoch keine unter glücklichern Ereignissen, mit mehr Einsicht und zweckmäßigem Aufwand zusammen als die der Herrn Boisseree zu Heidelberg, von welcher bereits im vorigen Heft ausführliche Nachrichten mitgetheilt worden; deßgleichen von dem [58] was die Herren Wallraf und von
35 Lieversberg in Cöln besitzen. Diejenige bedeutende Anzahl von Gemälden alter deutscher Meister welche der Herr Fürst von Wallerstein aufgestellt hat, könnte man füglich eine

Gallerie nennen, und es ist sehr zu wünschen daß irgend
ein Sachkundiger dem Publikum bald nähern Bericht darüber
abstatten möge.

Die genannten öffentlichen und Privatsammlungen, nebst
andern welche uns vielleicht unbekannt geblieben sind, werden 5
ohne Zweifel noch eine weitere Verbreitung der Liebhaberey
und Sammlerlust bewirken; auch müßten wir sehr irren wenn
nicht diese An- und Aufregung der so dunkeln und lückenhaften
deutschen Kunstgeschichte älterer Zeit erhebliche Aufklärungen
verschaffen sollte. 10

Den stillen gemüthlichen Freunden der Kunstwerke alter
Denkmale und Einrichtungen war freylich das Aufheben so
vieler Kir- [59] chen und Klöster, im Verlauf der letzten zehn
bis zwanzig Jahre, sehr ängstigend, sie befürchteten, und wohl
nicht mit Unrecht, von dem Stören und Rücken und Bewegen, 15
den Untergang manches Köstlichen; in der That mag viel Schätz-
bares beschädigt, wohl gar vertilgt worden seyn; aber es kam
hingegen auch viel Verborgenes ans Licht, viel Vernachlässigtes
wurde hervorgezogen, viel wenig bekanntes wurde bekannter;
die Gelegenheit zu sammeln erweckte Sammler und Liebhaber, 20
so daß zwischen Verlust und Gewinn eine Art von Ausgleichung
statt gefunden, und alles erwogen, die Kunst sich über keinen
wesentlichen Nachtheil zu beschweren hat.

Von alten würdigen Denkmalen der Architektur, sind zwar
hin und wieder, vornehmlich in den Rheingegenden, viele be- 25
schädigt, selbst einige zerstört worden. Kriegeswuth und rech-
nende kleinliche Gewinnsucht haben hierzu einander die Hände
geboten; allein die Alter- [60] thums- und Vaterlands-Liebe
wackerer Kunstfreunde trachtete auch diesem Verlust zu begegnen.
Herrn Mollers Hefte, von denen bereits vier erschienen sind, 30
enthalten die allerschätzbarsten Beyträge zum Studium der
Geschichte der deutschen Architektur, und mehrere der in ge-
dachten Heften abgebildeten Gebäude sind eben solche die ein
trauriges Schicksal ereilte. Das große Werk der Herrn Boisseree
über den Dom zu Cöln, ist bereits so weit vorbereitet, daß 35
nächstens ein Theil desselben erscheinen kann und wir dürfen
davon, nicht allein hinsichtlich auf das Domgebäude, sondern im

allgemeinen über die alte Architektur am Niederrheine Aufschluß und Belehrung erwarten.

Erheben wir uns endlich noch auf den höchsten, alles übersehenden Standpunct, so läßt sich die betrachtete patriotische
5 Richtung des Kunstgeschmacks wohl billig als ein Theil, oder auch als Folge der mächtigen Regung betrach- [61] ten, von welcher die Gesammtheit aller zu Deutschland sich rechnenden Völker begeistert das Joch fremder Gewalt großmüthig abwarf, die bekannten ewig denkwürdigen Thaten verrichtete, und
10 aus Besiegten sich zu Ueberwindern emporschwang. Wir sind dieser Ansicht um so mehr geneigt als sie unser Urtheil gegen die Theilnehmer an besagtem Kunstgeschmack mildert, den Schein willkührlicher Irrung großen Theils von ihnen abwälzt; denn sie fanden sich mit dem gewaltigen Strom herrschender
15 Meynungen und Gesinnungen fortgezogen. Da aber jener National-Enthusiasmus, nach erreichtem großen Zweck, den leidenschaftlichen Charakter, wodurch er so stark und thatfertig geworden, ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird,
20 so kann sich alsdann auch die Kunst verständig fassen lernen und die beengende Nachahmung der ältern Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende [62] und auf wahre Erkenntniß gegründete Hochachtung zu entziehen.

25 Ein gleiches gilt von der Religiosität. Die ächte, wahre, die dem Deutschen so wohl ziemt, hat ihn zur schlimmsten Zeit aufrecht erhalten und mitten unter dem Druck nicht allein seine Hoffnungen, sondern auch seine Thatkräfte genährt. Möge ein so würdiger Einfluß bey fortwährendem großen Drange
30 der Begebenheiten der Nation niemals ermangeln; dagegen aber alle falsche Frömmeley aus Poesie, Prosa, und Leben bald möglichst verschwinden und kräftigen heitern Aussichten Raum geben.

W. K. F.

[133] Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst.

[135] Nachstehende Anmerkungen haben die Absicht, den Freunden der Kunstgeschichte jene Zeiten schnell in's Gedächtniß zu rufen, in welchen die von uns benannten Künstler gelebt und gearbeitet haben. Denn schon durch Vergleichung der Jahre in welchen die früheren nunmehr auf unsere Zeit wirksamen Künstler sich hervorgethan, wird der Betrachtung ein weites Feld geöffnet, so wie die Anerkennung ihrer Verdienste womit sich der Aufsatz beschäftigt, die Möglichkeit des Rückschritts welchen die neu-deutsche Kunst versucht, anschaulich macht. 5 10

Die Originalbelege daneben, mit kleineren Lettern gedruckt, sollen wörtlich jene Maximen [136] in sich fassen, welche mit einer theils zeitgemäßen, theils zufälligen Kunstrichtung zusammentreffend und vorgefaßte Neigungen begünstigend, eine so große Wirkung gethan haben, daß bis auf den heutigen Tag, alles was kunstgemäß vernünftig ausgesprochen werden kann, wenig Eingang findet. Demohngeachtet möchten jene bisher für sibyllinisch gehaltenen Dogmen, wenn man sie einzeln näher betrachtet und mit uralten, ewig wahren Kunstüberzeugungen zusammen hält, ihre erschlichene Autorität nach und nach völlig verlieren. 15 20

1) Hyacinthus Rigaud, geb. zu Perpignan 1659. st. zu Paris 1743. und Nic. de Largillierre, geb. zu Paris 1656, st. 1746. Zwey Bildnißmaler deren sich die französische Malerschule mit Recht zu rühmen hat. Ihr Colorit ist indessen conventionell, die Gewänder und übrige Nebenwerke in ihren Bildern rauschend, prunkhaft, die Stellun- [137] gen würde man studirt und vielleicht am besten repräsentirend nennen können. 25 30

2) Von mehreren Künstlern welche den Namen Coypel geführt, ist Anton Coypel der berühmteste und derjenige, so hier vorzüglich gemeint wird. Er war 1661 zu Paris geb. und starb daselbst 1722. Seine Figuren haben theatermäßigen Anstand und süßlichen gezierten Ausdruck. Ebenfalls hat es mehrere Maler Vanloo gegeben. Der auf welchen im Text 35

angespielt wird, hieß Charles Andre Vanloo, 1706 geb. 1765 gest. Seine Erfindungen sind gehaltloser als die vom Coypel, sonst mag er an Geschmack und Kunstfertigkeit mit demselben verglichen werden.

5 3) J. H. Tischbein, zu Heina in Hessen 1722 geb. besaß fruchtbare Erfindungsgabe, muntere Färbung und viel Fertigkeit des Pinsels; von den französischen Mustern, [138] welche er studirt, hatte er das Oberflächliche, blos Scheinende, das Süßliche, Gezierte und den falschen Ausdruck angenommen. 10 Sein Tod wird gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts erfolgt seyn. [† Cassel 1789.]

4) Jean Baptiste Greuze, geb. zu Tournus 1725, gest. zu Paris 1805, malte, mit wahrhaftem Ausdruck und kräftiger Farbe, Auftritte aus dem bürgerlichen Leben und hatte es 15 dabey gewöhnlich auf das Rührende angelegt.

5) Schönau oder Schenau, in Sachsen um 1740 geb. starb vor etwa 10 Jahren als Director der Dresdner Akademie.

6) Krause, in Frankfurt a. M. 1733 geb. Director der Zeichenschule in Weimar, starb 1806.

20 7) Oeser zu Preßburg 1717 geboren, starb zu Leipzig, wo er der Zeichenschule vorgestanden, im Jahr 1799.

[139] 8) Daniel Chodowiecky, Director der Berliner Akademie, war zu Danzig geb. 1726, starb 1801.

9) Ant. Raf. Mengs, war zu Außig, an der Böhmischen 25 Gränze geboren 1728. [† Rom 1779.]

10) Maron und Unterberger, Oesterreicher, jener ist 1723 geb. und 1808 gestorben. Unterberger mochte wenig jünger seyn. [† 1797.]

11) Angelika Kaufmann, aus Bregenz am Bodensee, geb. 30 1742 st. zu Rom 1807.

12) Sergel, ein Schwede, ist vor wenig Jahren in Stockholm gestorben. [1736—1813.]

13) Alexander Trippel zu Schafhausen 1744 geb. st. zu Rom 1793.

35 14) Anton Canova, lebt in Rom, ist um 1760 zu Passagno im Trevisanischen geboren. [1757—1822.]

[140] 15) Der diese Nachrichten mittheilt erinnert sich

noch wohl, wie damals ein solches Gemälde vortreffliche Arbeit des Spagnoletto mehrere Jahre lang, um verhältnißmäßig sehr billigen Preis feil war und keinen Käufer fand.

16) Gavinus Hamilton, ein Schottländer, mochte mit Mengs ungefähr von gleichem Alter seyn und st. zu Ende des vergangenen Jahrhunderts. 5

17) An welchem Ort in England J. Flaxmann geboren sey, wissen wir nicht anzugeben, er dürfte aber gegenwärtig ein Mann von 50 Jahren seyn. [Geb. York 1755, † 1826.]

18) Heinrich Füeßli ist zu Zürich 1742 geboren, lebt noch in London. [† daselbst 1825.] 10

19) Wilhelm Tischbein um 1750 geboren lebt in Eutin. [† daselbst 1829.]

[141] 20) Pietro Vannucci, il Perugino genannt, weil er in der Nähe von Perugia 1446 geboren war, starb 1524. Rafael war sein Schüler. 15

21) Giovanni Bellini, der Meister des Titian und des Giorgione, war 1424 zu Venedig geboren, st. daselbst 1514.

22) Andrea Mantegna soll 1431 geboren und 1506 gestorben seyn. Einige halten ihn für den Lehrmeister des Correggio, welches aber, wenn diese Altersangaben richtig sind, nicht wahrscheinlich ist. 20

23) Pinturicchio (das Malerlein) von Perugia gebürtig, Bernardo war sein Taufname, der Familienname ist unbekannt. Er lernte die Kunst in der Schule des Pietro Perugino und bemühte sich in dessen Geschmack zu arbeiten. Vasari sagt, dieser Maler sey 59 Jahr alt geworden und habe [142] um 1513 gearbeitet. Bestimmtere Nachrichten über den Pinturicchio sind nicht vorhanden. 25

24) Thomaso Guidi, Masaccio oder der schmutzige Thomas genannt, weil er wenig auf Eleganz und körperliche Pflege hielt, war zu S. Giov. di Valdarno 1402 geb. lebte 41 Jahr. 30

25) Fra Giov. Angelico da Fiesole, Predigermönch im Kloster St. Marco zu Florenz, geb. 1387, st. 1455.

26) Heinrich Lips, Kupferstecher, geb. 1758 zu Kloten, einem Dorfe im Canton Zürich, lebt gegenwärtig in Zürich. [† daselbst 1817.] 35

27) Rafael Sanzio, zu Urbino 1483 geboren, starb 1520 zu Rom.

28) Lionardo da Vinci, geb. 1445. nahe bey Florenz, gestorben 1520 in Frankreich.

5 [143] 29) Benvenuto Garofalo, hieß eigentlich Tisi, und Garofalo war blos Zuname, er ist zu Ferrara 1481 geboren, st. 1559.

30) Ludwig Carracci zu Bologna, geb. 1555, gest. 1619, und seine beyden Neffen Augustin, geb. 1557, gest. 10 1602, und Hannibal, geb. 1560, gest. 1609, arbeiteten ungefähr in gleichem Geschmack, und erwarben sich das große Verdienst, die Kunst, welche sich zum Manierirten verirrt hatte, wieder auf den rechten Weg zurückgeführt zu haben.

31) Guido Reni, einer der vortrefflichsten Schüler der 15 Carracci, geb. zu Bologna 1575, st. 1642.

32) Philipp Hackert, zu Berlin 1743 geb. starb zu Florenz 1806.

33) Martin Schoen von Culmbach. Es ist nicht bekannt wann dieser berühmte Maler [144] geboren sey, man hält 20 das Jahr 1486 für das Jahr seines Todes und er soll kein hohes Alter erreicht haben.

34) Albrecht Altdorfer, soll zu Altdorf in der Schweiz geboren seyn und daher den Zunamen Altdorfer erhalten haben. Wie alt er geworden ist nicht bekannt, die Nachrichten 25 sagen blos, er habe 1511 noch zu Regensburg gelebt.

35) Albrecht Dürer zu Nürnberg 1470 geb. st. daselbst 1528.

36) Hans Holbein d. j. geb. zu Basel 1495, st. zu London 1554.

37) Lucas Kranach geb. 1472, st. zu Weimar 1553.

30 38) Friedrich Büri aus Hanau 1763 geb.

[145] 39) Carl Ludwig Fernow, geb. zu Blumenhagen in der Uckermarck 1763, st. zu Weimar 1808.

40) Asmus Jacob Carstens, geb. zu St. Gürgen bey Schleswig 1754, starb zu Rom 1798.

35 41) Feodor, von Abkunft ein Kalmücke, lebt in Karlsruh und mag etwa um 1770 geboren seyn. [c. 1765—1821.]

42) W. H. Wackenröder, geb. zu Berlin 1772, starb 1798.

43) Ludwig Tieck, geb. zu Berlin 1773. [† 1853.]

44) S. 61. „Das Zeitalter der Wiederaufstehung der Malerkunst in Italien hat Männer ans Licht gebracht zu denen die heutige Welt billig wie zu Heiligen in der Glorie hinaufsehen sollte."

[146] und S. 64. heißt es vom Andrea Verocchio, dem Lehrmeister des Lionardo da Vinci und des Pietro Perugino: 5

„Aber ach! wer kennt und wer nennt unter uns noch diese Namen, die damals wie funkelnde Sterne am Himmel glänzten?" und S. 109: „Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! wie ziehen sie 10 mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst."

45) S. 7. u. f. „ich konnte es nie dahin bringen — ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen seyn — an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten 15 zu sondern und sie am Ende alle in eine Reihe zu stellen, um sie mit einem kalten, kritisirenden Blicke zu betrachten, wie es junge Künstler und sogenannte Kunstfreunde wohl jetzt zu machen pflegen."

und S. 102.

[147] „Und eben so betrachten sie, die blöden Menschen, (das 20 will sagen die Kunstrichter), ihr Gefühl als das Centrum alles Schönen in der Kunst und sprechen, wie vom Richterstuhle über Alles das entscheidende Urtheil ab, ohne zu bedenken daß sie niemand zu Richtern gesetzt hat ꝛc."

S. 165. „Das Hauptsächlichste ist, daß man nicht mit ver- 25 wegenem Muth über den Geist erhabener Künstler sich hinwegzuschwingen und auf sie herabsehend, sie zu richten sich vermesse: ein thörichtes Unternehmen des eiteln Stolzes der Menschen. Die Kunst ist über dem Menschen: Wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren, und zur Auflösung und 30 Reinigung aller unserer Gefühle, unser ganzes Gemüth vor ihnen aufthun."

46) S. 115. „Aber die Neuern — — sie bestreben sich ihr Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden (wäre gut,) Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz 35 in Ausstreuung des Lichtes und Schattens." — „Wehe muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so blos als ein leichtsinniges Spiel- [148] werk der Sinne übt, da sie doch wahrlich etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist. Achtet man den Menschen nicht mehr, daß man ihn in der Kunst vernachlässigt und artige 40 Farben und allerhand Künstlichkeit mit Lichtern der Betrachtung würdiger findet." S. 118. „Auch wird dir das, mein geliebter Albrecht Dürer, als ein grober Verstoß angerechnet, daß du deine Menschenfiguren nur so bequem nebeneinander hinstellst, ohne sie

künstlich gegen einander zu verschränken, daß sie eine methodische Gruppe bilden."

47) Dieses wird S. 67. mit bestimmten Worten ausgesprochen. S. 50 läßt der Verf. den Rafael in einem Briefe an einen jungen Maler, Antonio genannt, sich also ausdrücken:

„So wenig als einer Rechenschaft geben kann woher er eine rauhe oder liebliche Stimme habe, so wenig kann ich dir sagen, warum die Bilder unter meiner Hand gerade eine solche und keine andere Gestalt annehmen."

[149] S. 51. „Daß ich nun jetzt aber gerade diese und keine andere Art zu malen habe, wie denn ein jeder seine eigene zu haben pflegt, das scheint meiner Natur von jeher schon eingepflanzt; ich hab' es nicht mit saurem Schweiß errungen, und es läßt sich nicht mit Vorsatz auf so etwas studiren."

48) S. 60. „Gleich nach der Religion muß sie ihm (die Kunst dem Künstler) theuer seyn, sie muß eine religiöse Liebe werden, oder eine geliebte Religion, wenn ich mich so ausdrücken darf."

S. 136. u. f. „Manche Gemälde aus der Leidensgeschichte Christi, oder von unserer heiligen Jungfrau, oder aus der Geschichte der Heiligen, haben, ich darf es wohl sagen, mein Gemüth mehr gesäubert und meinem innern Sinne tugendseeligere Gesinnungen eingeflößt, als Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen. Ich denke unter andern auch mit Inbrunst an ein über alles herrlich gemaltes Bild unseres heiligen Sebastian, wie er nackt an einen Baum gebunden steht, ein Engel ihm die Pfeile aus der Brust zieht und ein anderer Engel vom Himmel einen Blumenkranz für sein Haupt bringt. Diesem Gemälde verdanke ich [150] sehr eindringliche und haftende christliche Gesinnungen, und ich kann mir jetzt kaum dasselbe lebhaft vorstellen, ohne daß mir die Thränen in die Augen kommen."

S. 158. „Ich vergleiche den Genuß der edlern Kunstwerke dem Gebet."

S. 159 u. f. „Eben so nun, meine ich, müsse man mit den Meisterstücken der Kunst umgehen, um sie würdiglich zum Heil seiner Seele zu nutzen."

49) S. 223. „Diese ehrwürdigen Männer, von denen mehrere selbst Geistliche und Klosterbrüder waren, widmeten die von Gott empfangene Geschicklichkeit ihrer Hand auch bloß göttlichen und heiligen Geschichten und brachten so einen ernsthaften und heiligen Geist und eine so demüthige Einfalt in ihre Werke, wie es sich zu geweiheten Gegenständen schickt. Sie machten die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion und wußten nichts von dem eiteln Farbenprunk der heutigen Künstler. Ihre Bilder in Capellen und

an Altären, gaben dem der davor kniete und betete die heiligsten Gesinnungen ein.“

[151] 50) Giotto; sein Familienname war Bondone. Zu Vespignano, einem Dorfe bey Florenz, um 1276 geb., wurde des Cimabue Schüler und hat durch seinen Fleiß und große 5 Talente der damals wieder auflebenden Malerey ungemein genutzt. Giotto st. 1336.

51) Gaddo Gaddi, Taddeus Gaddi, Angelo Gaddi, alle von einer Familie; Gaddo war Cimabues Schüler und lebte von 1239—1312. Taddeus st. 1352. Angelo wurde 10 später Kaufmann, st. 1387. Alle drey lebten in Florenz.

52) Andrea Orgagna, Maler, Bildhauer und Baumeister, einer der vorzüglichsten Künstler seiner Zeit, st. 1389.

53) Buffalmacco, Maler und berühmter Spaßvogel, st. 1350, 78 Jahre alt. 15

[152] 54) Lucas von Leyden, berühmter Maler und Kupferstecher, zu Leyden 1494 geboren, starb daselbst 1533.

55) Quintin Messis, der Schmidt von Antwerpen genannt, indem er anfänglich das Schmiede-Handwerk soll getrieben haben, aber aus Liebe zur Tochter eines Malers 20 diese Kunst erlernt, st. 1529.

56) Der erste und fünfte Aufsatz in den Phantasien über die Kunst rühren von Wackenröder her, jener ist überschrieben: Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben; dieser: die Peterskirche. 25

57) Anton Watteau, geb. zu Valanciennes 1684, gest. zu Paris 1721.

58) Aug. Wilh. Schlegel, geb. zu Hannover 1767. [† Bonn 1845.]

[153] 59) Siehe dessen Gedichte. Heidelberg. 1811. Bnd. I. 30 S. 84.

60) „Mit dem Gefühl ergiebt sich der richtige Begriff und Zweck von selbst und das bestimmte Wissen dessen was man will — — —. Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe und die stille Begeisterung derselben war es, was den alten Malern die Hand führte, und nur 35 bey einigen wenigen ist auch das hinzugekommen, oder an die Stelle getreten, was allein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann; das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie, die in den Werken des Leonardo (da

Vinci) und des Dürer sich freylich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht ihr die Malerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst Religion oder philosophische Mystik wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg
5 den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studiren, die jenen selben Geist athmet. Weniger die griechische Dichtkunst — — als die roman- [154] tische. Die besten Poeten der Italiäner, ja der Spanier, nebst dem Shakespear, ja die altdeutschen Gedichte, welche sie haben können, und dann die
10 Neuern die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seyen die beständigen Begleiter eines jungen Malers, die ihn allmählig zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachmacherey und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinweg nehmen. Ein Extrem wird
15 vielleicht das andere hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bey einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch absoluter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wieder gefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse
20 ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sey, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkührlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der
25 Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild [155] soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde seyn; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend
30 genug seyn möchten? — Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, — — — — — — — — — — Sicherer bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabey
35 besonders mehr den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, so würde beides gewissermaßen vereinigt seyn, der sichere Weg der alten Wahrheit und das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verloren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß, und selbst unabhängig
40 von aller Anschauung, als die bloße erste Idee der Kunst und Malerey führen kann. Denn die altdeutsche Malerey ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher als es die italiänische meistens ist, sondern auch den [156] ältesten, seltsamern und tiefsinnigern christlich-katholischen Sinnbildern länger treu geblieben,
45 deren sie einen weit größeren Reichthum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen bloß jüdischen Prachtgegen-

ständen des alten Testaments, oder zu einzelnen Abschweifungen in's Gebiet der griechischen Fabel genommen hat." (Europa 2ter Band 2s Stück S. 143—145.)

61) „Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerey, nur diese verstehe und begreife ich ꝛc." (Europa 1ster Bd. 1stes Stck. S. 113.)

62) „Titian, Correggio, Julio Romano, Andrea del Sarto ꝛc. das sind für mich die letzten Maler." (Ebendaselbst.) ferner (1r Bd. 2s Stck. S. 13.) „von dieser neuern Schule der italiänischen Malerey, die durch Rafael, Tizian, Correggio, Julio Romano, Michel Angelo vorzüglich bezeichnet wird, wiewohl auch andere nicht so Epoche machende Maler noch wesentlich dazu gehören, ist unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten —."

[157] 63) „Alle seine Bilder sind allegorisch, oder wenn dies für die große Mannigfaltigkeit seiner Gemälde zu allgemein und zu unbedingt scheinen möchte, so darf ich doch sagen: Allegorie ist die Tendenz, der Zweck, der Charakter seiner Manier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und Bösen deutlich zu machen ꝛc." (Europa 1r Bd. 1s Stck. S. 127.)

Die Auslegung von dem berühmten Gemälde der Nacht dieses Meisters, als allegorisch auf den Gegensatz und Kampf des Guten und Bösen Princips anspielend, sehe man im 1sten Bde der Europa 1s Stck. S. 128. Die unter den Namen St. Georg und St. Sebastian bekannten Gemälde werden auf gleiche Weise erklärt. S. 129 u. f. Das Gemälde von der sieghaften Tugend, mit Leimfarbe gemalt. S. 134 u. f.

64) Siehe Europa 1n Bds. 1s Stck. S. 119. 129. 130.

[158] 65) Im 1n Bde. 1s Stck. S. 152. 153. vornehmlich was von einem Gemälde Albrecht Dürers S. 154 — 157 berichtet wird. Hieher gehört auch dasjenige so der Leser oben in der Note (60.) bezügliches auf die altdeutsche Malerey erfahren hat und ferner, was im 2n Bde. 2s Stck. S. 19—23 über Dürer, seine Kupferstiche und Holzschnitte gesagt ist. Sodann übersehe man nicht die Hauptstelle im 2n Bde. 2s Stck. S. 112—117. Seite 111 wird sogar „der hohe Styl der altdeutschen Schule" angeführt, ein Ding, welches wohl manchem Ehrenmanne unbekannt seyn dürfte.

66) Man lese nach: Europa 2r Bd. 2s Stck. S. 130—142.

67) Philipp Otto Runge war geb. 17[72] zu [Wolgast,] starb [1810] zu [Hamburg].

[159] 68) [C. D.] Friedrich, geb. 17[85] zu [Greifswald], lebt in Dresden [† 1840].

69) Ferdinand Hartmann geb. zu Stuttgardt [1774, † zu Dresden 1842].

5 70) Gerhard von Kügelchen geb. zu [Bacharach 1772, † zu Dresden 1820].

71) Franz und Johann Riepenhausen geb. zu Göttingen 17[88, bez. 1786, Franz † 1831.]

72) Cimabue, ein Florentiner, starb um 1300 etwa 60
10 Jahr alt. Er gilt allgemein für den ersten Wiederhersteller der Malerey in Italien.

73) Giotto, siehe Anmerkung No. 50.

74) Erdmann Hummel aus Cassel gebürtig und zu Berlin lebend [geb. 1769, † Berlin 1852], hat die vornehmsten
15 Auftritte aus D. M. Luthers Leben in Umrissen auf einer Folge von Blättern her- [160] ausgegeben. Ein großes ausführlich gestochenes Blatt, nach des Berliner Maler Catel Zeichnung, stellt Luthern dar, wie er zu Wittenberg die päpstliche Bulle verbrennt Es wären noch mehr andere anzuführen.

20 75) Wächter, Nahl u. a. [Eberhard Wächter, geb. Balingen 1762, † Stuttgart 1852. Nahl, geb. Clanne bei Bern 1752, † zu Cassel 1825.]

76) Pforr soll sich gegenwärtig in München befinden. [Geb. zu Frankfurt 1788, † zu Albano 1812.]

25 77) Hartmann u. a. m. Reinhard, vorzüglicher aus dem Voigtland gebürtiger Landschaftsmaler, der sich zu Rom niedergelassen. [1761—1847.]

78) Näcke lebt zu Dresden und arbeitet viel für Buchhändler. Viele Kupferstecher haben Vignetten nach seinen
30 Zeichnungen geliefert. [Geb. Frauenstein 1785, † Dresden 1835.]

79) Von Retsch's Beschäftigungen, der ebenfalls in Dresden lebt, können wir keine nähere Nachricht ertheilen. [Geb. zu Dresden 1779, † daselbst 1857.]

35 [161] 80) Cornelius, geb. zu Düsseldorf [1783], bey der dortigen Akademie zur Kunst gebildet. Er sendete zu den Weimarischen Kunst-Ausstellungen schätzenswerthe, gutes Talent

und redliches Streben verrathende Beyträge. Später begab er sich nach Frankfurt und trat zu seiner weitern Ausbildung die Reise nach Rom an. [† in Berlin 1867.]

*) Ruscheweyh, Kupferstecher, gegenwärtig in Rom. Wir haben von ihm eine schätzenswerthe Nachbildung der Heilung des Besessenen vom Dominichin in Grotta Ferrata. 5

81) Von Overbeck wissen wir nur anzuführen, daß er, als Sohn des beliebten Dichters, außer der Kunst wissenschaftliche Bildung besitzt. [Geb. Lübeck 1789, † Rom 1869.]

82) Vogel ist zu Zürich um das Jahr 1790 geboren. 10 [Geb. 1788, † 1879.]

[162] 83) Phöbus, herausgegeben von H. v. Kleist und A. H. Müller. Dresden 1808.

84) Heinrich Goltzius, ein vortrefflicher niederländischer Kupferstecher, aber sehr manierirter Zeichner, starb 1617. 59 15 Jahr alt. Die gleich vorhergenannten Bronzino und Salviati, letzterer eigentlich Francesco de Rossi genannt. Gute florentinische Maler, allein dem Manierirten sehr zugethan, ja die Häupter desselben. Sie blühten beide um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. 20

85) Bartholomäus Spranger, geboren zu Antwerpen, 1546. Ein Maler von vielem Talent, aber im ausschweifendsten Grade manierirt, starb in hohem Alter zu Prag.

Über ein altes Gefäß von gebrannter Erde, auf welchem der Raub der Cassandra vorgestellt ist.

Eine artistische Abhandlung von H. Meyer.

[Über den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe von
5 gebrannter Erde. Zwey Abhandlungen von H. Meyer und
C. A. Böttiger. Nebst drey Kupfertafeln. Weimar im Verlage
des Industrie-Comtoirs 1794. S. 5—22]

[7] Den Liebhabern und Verehrern des guten Geschmacks
wird es vielleicht angenehm seyn, wenn ich ihnen hier ein merk-
10 würdiges Denkmahl der alten Kunst bekannt mache. Da
die kunstliebende Fürstin, welche dasselbe als einen Schatz und
würdige Zierde ihrer Sammlung aufbewahrt, alle Bequem-
lichkeit zugestanden, die zu einer genauen und sorgfältigen
Abbildung desselben erfoderlich war; so gehört ihr also der
15 Dank, wenn das Eigenthümliche des alten Styls besser als
bisher bey andern Werken dieser Art geschehen ist, hat an-
schaulich gemacht werden können.

Weitläufig und überflüssig würde es seyn, hier zu wieder-
holen, was von Andern schon hinlänglich untersucht und be-
20 wiesen worden ist, daß nämlich nur einige wenige der alten
Gefäße aus gebrannter Erde wirklich Hetrurisch, die meisten
aber Griechischen Ursprungs sind; dennoch muß ich zu besserem
Verstande dessen, was hernach folgen wird, kürzlich hinzufügen,
daß sich drey verschiedene Arten derselben finden, welche von
25 einem auch nur etwas geübten Auge leicht unterschieden
werden können.

Von der ersten Art (und die schönsten von Ansehen) sind
diejenigen, welche man ausschließender Weise Nolanische Vasen

nennt. Sie zeichnen sich durch Feinheit, Leichtigkeit und schöne Glasur vor allen andern aus, und es muß wohl hauptsächlich diese gelten, wenn [8] Winkelmann sagt,[1]) daß die Glätte wie darüber geblasen sey. Denn einige derselben, aus einer sehr zarten und gereinigten Erde fast unglaublich dünn ausgedreht, sind wirklich spiegelglänzend. 5

Weil nun diese Art von Gefäßen nirgends so häufig als in der Gegend um Nola gefunden wird, so mögen sie vermuthlich daher ihren Namen erhalten haben. Überdieß machen es verschiedene Umstände wahrscheinlich, daß sie einst in dieser Stadt verfertigt worden seyen. 10

Die von der zweyten Art sind weder so fein, noch so glänzend, auch von etwas matterem Schwarz, übertreffen aber die ersten oft an zierlicher Form und schöner Mahlerey. — Sie werden in dem ganzen untern Theile von Italien und in Sicilien gefunden, und es fehlt nicht an glaubwürdigen Zeugnissen, daß mehrere dergleichen selbst aus Griechenland gebracht worden sind; dieses ist um so weniger zu bezweifeln, da wir wissen, daß einige Griechische Städte vorzüglich deswegen berühmt gewesen, und die Vasen von Samos zu einem Sprichwort Anlaß gegeben haben, welches noch einigermaßen im Gebrauch ist.[2]) 15 20

Die dritte Art unterscheidet sich von den beyden andern sehr durch ihre schwarzen oder dunkelbraunen, silhouttenartigen Figu-[9]ren, deren Detail, als Augen, Ohren, Falten u. s. w. mit weißen Linien angegeben ist; oft finden wir das Ganze nicht einmal glasirt, sondern die natürliche blaßgelbe Farbe des Thons muß den Figuren als Grund dienen. 25

Die meisten dieser Gefäße mögen Altgriechisch, einige aber auch wirklich Hetrurisch seyn.[3]) Alle aber verdienen 30

---

[1]) Kunstgeschichte 1. Th. Cap. 3 p. 123.

[2]) Wenn der Gefäße, welche mit mehrerley Farben bemahlt sind, nicht besonders gedacht ist, so sind sie darum nicht vergessen. Sie gehören eigentlich hierher, und vielleicht giebt es auch einige, die zu der Nolanischen gezählt werden müssen; da sie aber sämmtlich genommen keine eigene Classe auszumachen scheinen, so werden sie einstweilen nach ihren übrigen Kennzeichen unter den andern begriffen. 35

[3]) Zwischen Altgriechischen und Althetrurischen Werken ist ohne

mehr ihres hohen Alterthums, als der Kunst wegen Aufmerksamkeit; denn die Zeichnung auf denselben ist von einem steifen Charakter, und die Figuren sind mit wenig künstlichem Aufwand in eine Reihe hinter einander gestellt. Jedoch ist 5 diese Regel auch nicht ganz ohne Ausnahme, indem sich mitunter Gruppen von gefälliger Simplizität und besserer Ausführung auf ihnen finden. Meines Erachtens sind diese für jünger zu halten, aus Zeiten, wo die Kunst sich schon [10] mehr gebildet und das Rohe und Kindische ihrer ersten Ver-10 suche abgelegt hatte.[4])

Nach diesen einleitenden Bemerkungen, welche zwar keinen unmittelbaren Bezug auf unser Gefäß zu haben scheinen, aber dennoch um besserer Klarheit und Deutlichkeit willen voraus

---

Zweifel ein sehr geringer Unterschied; denn wie man aus den besten 15 Schriftstellern und den Monumenten selbst ersieht, so fließt die älteste Kunst beyder Völker in eins zusammen. Überhaupt mögen die Althetrurischen Werke viel seltener seyn, als man sonst dafür gehalten hat, weil nunmehr gute Gründe vorhanden sind, kraft welcher man die meisten bisher für Hetrurisch ausgegebenen Statuen, Bas-20 reliefs und geschnittenen Steine für Altgriechisch hält. In spätern Zeiten aber hatten die Hetrurier einen eigenen Styl, welcher sich von dem Griechischen sehr wesentlich unterscheidet. Die Sammlungen der Akademie zu Cortona und andere enthalten vollständige Zeugnisse hierüber. Meine Leser werden mir die Kürze und Trockenheit 25 dieser Anmerkung um so eher vergeben, weil es ohne genaue Abbildungen und eine weitläufige Schrift unmöglich seyn würde, ihnen ganz verständlich zu werden; diejenigen aber, welche gute Kenntnisse der neuern Kunst besitzen, können sich diesen Unterschied vorstellen, wenn sie sich ein Verhältniß denken, ungefähr wie zwischen 30 den Werken des Polidor, und denen des Rosso Fiorentino, oder wie einer äußerst verflochtenen Gruppe des Michel Angelo gegen eine von Raphael.

[4]) Es wäre zu wünschen, daß die Gefäße der Großherzoglichen Sammlung zu Florenz, welche bei Arezzo, Volterra und andern 35 umliegenden Ortschaften ausgegraben seyn sollen, wie Fea (Übers. der Kunstgesch. T. 1. p. 215. Not. A.) berichtet, von erfahrnen Kennern genau untersucht würden. Sie möchten vielleicht eine eigene bis jetzt noch wenig bekannte Gattung ausmachen, würden vermuthlich vieles zur nähern Kenntniß des Hetrurischen Styls beytragen, 40 und uns zugleich von der eigentlichen Beschaffenheit der bey den Alten so geschätzten Aretinischen Vasen unterrichten.

zu schicken waren, kann ich nun zur nähern Beschreibung desselben übergehen.

Man hat keine eigentliche Nachricht, wo, wie, und wenn dasselbe gefunden worden sey; das Zuverlässige, was ich davon sagen kann, besteht bloß darin, daß der Cav. Venuti in Neapel solches vor nicht gar langer Zeit von jemand, der es einzeln besaß, für seine Sammlung von Alterthümern gekauft hatte, und aus dieser ist es nachher an die jetzige durchlauchte Besitzerin gelangt. 5

Es gehört zu der oben angezeigten zweyten Art, ist, wie aus der Abbildung zu ersehen, glockenförmig[5]), und seine Verhältnisse sind auf dem Durchschnitte nach Französischem Maße genau angegeben. 10

[11] Die Bedeutung des Hauptgemähldes auf demselben ist nicht so räthselhaft, als es sonst bey mehreren der Fall zu seyn pflegt; und da man ohne viele Schwierigkeit das Abenteuer Ajax des Lokriers mit der Cassandra darin erkennt; so wird es mir um so viel leichter werden, seine Vorzüge in Absicht auf die Kunst aus einander zu setzen. 15

Obschon diese Geschichte dem Heldenmuthe des Ajax eben nicht zu großer Ehre gereicht, so haben demungeachtet die Alten reichen Stoff zu Kunstwerken daraus zu ziehen gewußt, und glücklicher Weise für uns sind verschiedene derselben dem allgemeinen Verderben entgangen. Winkelmann gedenkt einiger in den Monumenti Inediti, und giebt bey dieser Gelegenheit besonders ausführliche Nachricht von einem schönen erhobenen Werk in den Kellern der Villa Borghese, und wer sich die Mühe nehmen will, unsere Vase mit jener Stelle bey Winkelmann zu vergleichen, der wird zwischen beyden Denkmahlen eine fast vollkommene Ähnlichkeit bemerken. 20 25 30

Von dieser Ähnlichkeit kann ich als Augenzeuge einige Nachricht geben, indem es mir gelungen ist, in gedachten Kellern mich umzusehen, und ob ich gleich nicht behaupten kann, eine genaue vergleichende Untersuchung angestellt zu

---

[5]) Die Alten scheinen diese Form besonders lieb gehabt zu haben, da sie öfter, als alle andere, vorkömmt. 35

haben, weil mir unsre Vase damals noch unbekannt war: so
ist meine Erinnerung doch noch lebhaft genug, um zu wissen,
daß die Vorstellung auf dieser mit jener des Basreliefs,
wenigstens in den Hauptsachen überein kömmt, so daß man
5 nicht ohne alle Wahrscheinlichkeit die Zeichnung auf der Vase
für die Skizze oder den ersten Entwurf zum [12] Basrelief
halten möchte. Sollte diese Vermuthung aber zu gewagt
scheinen, so will ich mich bis aufs weitere bescheiden, und zu-
geben: daß beyde Monumente (so schön und vortrefflich sie
10 übrigens auch sind) doch vielleicht nur Nachahmungen eines
noch besseren Urbildes seyn können.[6])

Was die Zeichnung unserer Vase betrifft, so muß ich,
selbst zur Ehre der alten Kunst, eingestehen, daß dieselbe in
Absicht auf Sorgfalt und Fleiß mancher andern den Vorzug
15 überlassen muß. Man nimmt zwar die Hand eines sehr ge-
lehrten und geübten Künstlers daran wahr, welcher aber, im
Gefühl seines Vermögens, wie ich glaube, an einigen Stellen
nachlässig geworden ist: denn auf keine andre Art weiß ich
es zu erklären, warum Ajax und Minerva am rechten Arm
20 linke Hände haben. Dieses Versehen bleibt zwar immer ein
wenig anstößig, allein es ist uns in der Cassandra alles
reichlich ersetzt, welche durchaus sehr schön, und ich möchte
wohl sagen, mit unnachahmlicher Zärtlichkeit gezeichnet ist —
auch die Beine des Ajax sind richtig und zierlich; besonders
25 verdient der in den Mantel gehüllte rechte Arm der größern
Figur auf der Rückseite des Gefäßes bewundert zu werden.
Die Muskeln und Knochen desselben sind mit dem größten
Verstand, und so zarten Schwingungen durch das Gewand
durchscheinend angegeben, daß dieses Stück allerdings für eins
30 der schönsten Muster in seiner Art gehalten werden mag.

[13] Auch in den Falten zeigen sich die vortrefflichen
Grundsätze, das hohe Vermögen und die tiefen Einsichten des

---

[6]) Es liegen unermeßliche Schätze der alten Kunst in den Kellern
der Villa Borghese im Verborgenen auf Haufen, welche der groß-
35 müthige Prinz nun zum Nutzen aller Liebhaber und Künstler, und
zum Vergnügen des geschmackvollen Römischen Volks nach und nach
ans Licht bringen läßt.

Künstlers. Für unterrichtete Leser hat diese Anmerkung um so viel mehr Gewicht, je mehr sie die großen fast unüberwindlichen Schwierigkeiten dieses Theils der Kunst kennen.

In Absicht auf die Composition, in so fern nämlich derjenige geistige und dichterische Theil eines Kunstwerkes darunter verstanden wird, aus welchem man insbesondere auf den Verstand und das Genie des Künstlers schließen kann, gehört das Hauptgemählde unsers Gefäßes unstreitig zu den vortrefflichsten Producten der alten Kunst. — Die Form der ganzen Gruppe ist schön und gewählt, die Stellungen der Figuren sehr simpel und natürlich, kunstlos scheinend, und eben darum von der höchsten Kunst. Nicht weniger lobenswerth ist die geschickte Vermischung der Gewänder mit dem Nackenden, der Gegensatz der Glieder unter einander, und besonders die Vertheilung der Extremitäten, indem letzteres eins von den allerschwersten und mühsamsten Dingen ist. Denn weil eben diese äußern Gliedmaßen, wegen der kleinen Theile, aus denen sie zusammen gesetzt sind, den Blick des Anschauenden mehr als andere auf sich ziehen; so muß der Künstler darauf bedacht seyn, dieselben so zu vertheilen, oder in Gruppen zusammen zu ordnen, daß sie eine angenehme Wirkung hervorbringen. Dieser Methode haben sich die Alten in den schönen Zeiten der Kunst immer bedient, und die besten Neuern haben sie darin nachzuahmen gesucht.

Ich befürchte nicht getadelt zu werden oder zu viel zu thun, wenn ich den Kopf und die Hände der Cassandra und des Ajax [14] für ein vortreffliches und nicht zu übertreffendes Beyspiel ausgebe. Der große Künstler weiß mit fast göttlichem Verstand unser Auge damit auf den wichtigsten und bedeutendsten Theil seines Bildes zu ziehen, fest zu halten, und endlich durch die umgebenden Arme sanft dem übrigen zuzuleiten.

Wie groß und verehrungswerth aber auch die Kunst in diesem Falle seyn mag, so ist es doch der schöne poetische Gedanke nicht weniger, daß die Bildsäule der Minerva den Ajax mit der Lanze bedroht: es wird damit sehr fein und treffend auf die unmittelbare Gegenwart der Göttin, und auf

die strenge Rache angespielt, welche sie in der Folge wegen der Entweihung ihres Tempels an dem Helden nahm.

Nikolaus Poussin, der in den Fußtapfen der Alten zu wandeln versuchte, soll in einem Gemählde von gleichem In-
5 halte die Minerva vorgestellt haben, als bedeckte sie sich mit dem Schilde vor Abscheu das Gesicht. —

Es ist, dünkt mich, sehr auffallend, wie weit hier der große neuere Künstler hinter dem größern alten zurückgeblieben ist. Bey diesem droht die Göttin, weil sie mächtig ist und
10 den Frevel strafen kann; bey jenem verbirgt sie sich, schwach, jungfräulich und schüchtern. — Die Göttinnen beyder Künstler gleichen, wenn ich nicht irre, eine dem Jupiter des Homers, und die andere dem des Virgils.

Vielleicht möchte man mir den Vorwurf machen, daß es
15 nun scheine, als ob ich geneigt sey, die Zeichnung auf der Vase für ein [15] Originalwerk zu halten, da ich doch vorhin eingestanden habe, diese sowohl, als das ihr ähnliche schöne Basrelief in der Villa Borghese könnten wohl beyde nur Copien eines verloren gegangenen noch besseren Urbilds
20 seyn. —

Ich gestehe, daß es nicht in meinem, und schwerlich in irgend eines andern Menschen Vermögen steht, etwas Gründliches für oder gegen diese Originalität vorzubringen. Freylich kann man nicht recht begreifen, warum ein so vollkommener
25 Meister der Kunst (wofür wir billigermaßen den Erfinder dieses Stücks zu halten haben) sich Fehler erlaubt habe, die wir selbst an Schülern mißbilligen müssen; hingegen wäre es widersprechend, wenn man glauben wollte, daß ein Stümper, der aus Unwissenheit und Ungeschicke gefehlt, dennoch die
30 schwersten und künstlichsten Theile so vortrefflich habe machen können.

Indessen mag ein jeder hierüber glauben, was ihm das Wahrscheinlichste dünkt, zum eigentlichen Werth oder vielmehr Nutzen der Sache thut es ja eben nicht viel: denn das Schöne
35 ist doch immer schätzbar, wo, wie und unter was für Bedingungen es sich auch findet.

Dieser Zweifel wegen ist es sehr schwer zu bestimmen,

aus welcher Zeit unsere Vase eigentlich sey. Im Fall sie aber keine Copie eines älteren Werks, sondern ein wirkliches Original ist, so kann mit Wahrscheinlichkeit vermuthet werden, daß dieselbe noch in den besten Zeiten der Kunst, und also ehe die Römer die Herrschaft über Italien erlangt hatten, 5 verfertigt worden sey. Denn weil hernach in diesem Lande wenig Ruhe mehr war, indem es [16] entweder durch bürgerliche oder andere Kriege, oder auch durch die Raubsucht der Beherrscher verwüstet wurde, und der gute, oder vielmehr der beste Geschmack schon sehr merklich abgenommen hatte, so ist 10 nicht zu glauben, daß besonders verdienstliche Werke haben entstehen können. — Es scheint, daß unterm August der edelste Geist der Kunst gleichsam schon verraucht war: zwar sehen wir noch viel jüngere Arbeiten, welche mit Recht für sehr vortrefflich gehalten werden; allein diese Vortrefflichkeit bezieht 15 sich doch nur auf das, was im strengen Sinne und vergleichungsweise mit Werken älterer Zeit mechanisch genannt werden darf.

Ich zweifle sehr, ob man auch nur ein einziges Denkmahl aufweisen könne, welches unläugbar zu den Zeiten der Kaiser gemacht und erfunden wäre, und, als schöne Composition be- 20 trachtet, unter den vorzüglichen Antiken eine Stelle verdiente.

Gehen wir die ganze Trajanische und Antoninische Säule durch, sammt allen Vergötterungen, Opfern, Triumphen. Jagden u. s. w. so finden wir vortreffliche Ausführung, wohl geworfene Gewänder, oft auch schöne Formen und gut gestellte 25 einzelne Figuren; aber nie etwas, das im Zusammenhang als Gedanke, Erfindung oder Anordnung, groß, erhaben und bewundernswerth heißen kann.

Gegen diese Behauptung, die man ohne Zweifel für sehr verwägen halten wird, weil sie dem gemeinen Glauben wider- 30 spricht, wird vermuthlich vieles eingewendet werden; da ich aber billigermaßen die Wahrheit mehr als meine eigene Meinung lieb habe, so soll michs gar nicht verdrießen, wenn mich jemand eines bessern überführen kann. Doch ich habe selbst vieles, ja das meiste [17] gesehen, und manches ver- 35 glichen, und wenn ich alles bedenke, so scheint es, als wenn aus mehreren vornehmlich drey Beweise gegen mich wären,

nemlich das eine große Basrelief am Bogen des Constantin, das Opfer am Pallast in der Villa Medicis, und das Verlöbniß aus dem Pallast Justiniani. 7) Durch alle drey aber wird das, was ich gesagt habe, eher bestätigt als verworfen. 5 Denn das Basrelief am Bogen des Constantin ist, im Ganzen genommen, verworren angeordnet, und der so berühmte Gedanke von der Viktoria, welche sich auf die Zehen hebt um dem Trajan einen Kranz aufzusetzen, hat an sich etwas sehr Spitzfündiges und Gesuchtes, ist auch für die bildliche Dar-10 stellung nicht allzu bequem. Das Opfer in der Villa Medicis 8) zeugt auch nicht gegen meine Meinung; denn man findet diese Gruppe so oft besser oder schlechter wiederholt, als Hauptgruppe und als Nebenwerk angebracht, daß man leicht sieht, sie ist damals irgend einem berühmten Kunstwerk abgeliehen 15 worden. Die Hochzeit im Pallast Justiniani ist eine schlechte Arbeit und aus den Zeiten des Verfalls der Kunst, wie die daneben angebrachten Säulen mit Spirallinien zeigen. Zwar ist die gleiche Vorstellung auf andern Denkmahlen weit besser ausgeführt; allein sie ist ebenfalls als ursprünglich Griechisch 20 zu betrachten, indem man sie auch mit Griechischem Cóstum, wie z. E. auf der Graburne mit der Vermählung Jasons und der Medea in der Villa Albani, findet. —

[18] Es ist sehr zu bedauern, daß wir unter der großen Menge von Kunstsachen aus Hadrians Zeiten dennoch nicht 25 ein einziges beträchtliches und aus mehreren Figuren zusammengesetztes Werk kennen, welches uns in dieser Rücksicht mit dem damaligen Geist der Kunst bekannt machen könnte: denn der Giebel am Parthenon ist noch von niemand gesehen und beschrieben worden, der fähig gewesen wäre richtig darüber 30 zu urtheilen, und vielleicht ist er auch schon zu sehr zerstört,

---

7) Alle drey sind aus den Admir. Rom. v. P. S. Bartoli den Liebhabern hinlänglich bekannt, und das erste ist von M. Ant. sehr vortrefflich in Kupfer gestochen.

8) Es ist dasjenige, welches unbilligen Kritikern schon so oft 35 Gelegenheit gegeben, den Raphael als Nachahmer anzuklagen, weil er in seinem Opfer zu Lystra Rücksicht darauf genommen zu haben scheint.

um viel Belehrung hoffen zu lassen. Wie sollte man unter den Antoninen finden, was unter Hadrian, Trajan, Titus, ja selbst unter August vergebens gesucht worden ist? Es scheint also, daß die Kunst wie ein unveräußerliches Eigenthum der Griechischen Nation betrachtet werden müsse: mit dieser ihrer 5 Pflegerin erhob sie sich, glänzte und sank sie wieder.

Andere mögen nun untersuchen, ob das, was hier von der bildenden Kunst gesagt worden ist, auch bey den Schriftstellern zutreffe, und ob nicht das Blühende, Zarte und Bilderreiche der Phantasie, der hohe Sinn und das einfältige Schöne, 10 was wir an den ältern Griechen bewundern, bey den Römern und ihren Zeitgenossen in viel geringerm Maße sich finde.

Ich glaube, das Resultat dieser Untersuchung müsse mir günstig seyn, weil in jenen Tagen die Künste sich noch näher verwandt waren, und mehr als jetzt von einander abhingen. 15

Mit den Gefäßen der Alten trug sich der gewöhnliche Fall zu, daß man gerade dasjenige davon wunderbar und unerklärlich fand, worüber sich am leichtesten hätte Rechenschaft geben lassen; weil aber immer unser Porzellan und übrige Töpferwaare dabey [19] zum Maßstabe genommen wurde, so 20 hatte man freylich Ursache genug zu erstaunen, wenn man unerwartet auf etwas Gutes, Geschmackvolles oder gar Vortreffliches stieß.

Wenn ich nun hoffen kann, durch diese Schrift, und deutlicher durch die Abbildung selbst, dargethan zu haben, daß 25 auch unsere Vase, ungeachtet man ihr manches vorwerfen kann, von einem sehr erfahrnen und vortrefflichen Künstler herrühre; wenn es sich noch von vielen andern beweisen ließe, daß sie mit unter die besten Werke der alten Kunst gehören; wenn ich ferner sogar bezeugen kann, daß mir unter der 30 Menge, die ich gesehen habe, nicht eine einzige von beträchtlicher Größe vorgekommen sey, die auffallend schlecht bemahlt gewesen wäre; wenn man über alles dieses noch weiter bedenkt, daß diese Gefäße mehr zur Zierde als zum Gebrauch dienten, mehr Kunstwerke als Hausrath waren: so läßt sich 35 daraus folgern, daß selten mittelmäßige und gemeine, sehr oft gute, ja zuweilen vielleicht selbst die großen Meister der

Kunst Vasen bemahlt haben; und dann erklärt es sich von
selbst, warum die Zeichnung auf denselben durchgängig so
ausnehmend leicht, frey, und oft so zierlich und richtig ist.
Künftig wird sich auch niemand mehr darüber wundern
5 dürfen, oder es als eine große Schwierigkeit für den Künstler
ansehen, daß die Striche wegen Trockenheit des Thons schnell
und unabgesetzt gezogen werden mußten. Den guten Mahlern
des Alterthums war dieses wahrlich eine Kleinigkeit. Jetzt
noch, in der Zeit des Abnehmens der Kunst, muß jedermann,
10 der nur einigen vernünftigen Unterricht im Zeichnen genoß,
wenigstens wissen, daß alle Umrisse, vornemlich die mit der
Feder, auf eben diese Art gemacht werden sollen; weil eine
abgesetzte Linie keiner zarten Schwingungen fähig ist, und
daß an [20] dem Orte, wo sie unterbrochen worden, allemal
15 eine Ungleichheit oder kleiner Winkel entsteht, welches ihr
ein unreines, holprichtes Aussehen giebt. Darum ist es
eine wichtige praktische Regel der Kunst, jede Linie unab-
gesetzt bis dahin zu ziehen, wo sie sich mit einer andern in
einem Winkel verbindet. Weil es aber sehr schwer ist, bey
20 diesem Verfahren dennoch genau zu bleiben, so zeichnet man
sich erst sorgfältig vor; und das thaten die alten Mahler
der Vasen auch, wie wir an der unsrigen deutlich sehen
können, wo die Umrisse auf den frischen Thon mit einem
Stifte sanft eingedrückt worden sind; und diese erste Zeichnung
25 war viel detaillirter, als die hernach aufgetragenen schwarzen
Contoure. Noch ein anderes Beyspiel erinnere ich mich auf
einer ausnehmend schönen Vase in der vortrefflichen Samm-
lung der Familie Vivenzio zu Nola gesehen zu haben, wo
der erste Entwurf wie mit Rothstein gezeichnet ist. Dieses
30 giebt auch zugleich einen unwidersprechlichen Beweis, daß der
Künstler nicht kopirt, sondern wirklich selbst erfunden habe:
denn indem er anfänglich mit seinem Entwurfe nicht ganz
zufrieden seyn mochte, so veränderte er vieles in der Lage
der Glieder, und verbesserte auch in der That dadurch sein
35 Werk sehr.

Man darf mich aber nicht mißverstehen und glauben, daß
ich die großen Vorzüge, welche die Alten auch selbst in den

mechanischen Theilen der Kunst über uns gehabt, hiermit abläugnen wollte: meine Meinung geht bloß dahin, daß, wenn es uns wieder einmal gelingen könnte so viel Geschmack zu haben, und die Künste mit eben so reinem Verstande zu üben, wie sie gethan, daß alsdann, sage ich, alle jene Vortheile und Handgriffe, welche man als verloren beklagt, und in welche die eitele Unwissenheit, um ihre Blöße zu verbergen, das Wesen der Kunst setzt, sich bald von selbst wieder finden müßten.

[21] Ich merke noch an, daß man sich zu der Mahlerey auf Vasen wahrscheinlicher Weise eines Pinsels bedient hat, welcher zwar viele Farbe fassen, aber dabey doch eine sehr feine und elastische Spitze haben mußte: denn überall, wo die Linien nur ein wenig stark werden, sehen sie erhaben aus, weil derselbe beym geringsten Druck die Farbe so reichlich abgab. An einer Schale in gedachter Sammlung zu Nola hatte das Schwarz nicht völlig zugereicht, und man nimmt daran deutlich wahr, wie ein ziemlich großer Pinsel nach und nach ledig worden, und sich endlich vollends ausgewischt habe.

Dieses ist nun alles, was ich meines Orts über diesen Gegenstand zu sagen nützlich und nothwendig erachtet habe. Ich bin, so viel möglich war, bloß auf der Kunstseite desselben geblieben, theils, weil diese bey dergleichen Werken noch nie anders als nur im Vorbeygehen berührt worden ist, theils, weil ich alles, was eigentlich dem Antiquare gehört, schicklicher denen überlasse, die besser als ich von den Sitten und Gebräuchen der Alten aus den Schriften derselben unterrichtet seyn können. Es würde aber gewiß allen denen, die sich für Kunst und Kunstwerke interessiren, ein sehr angenehmes Geschenk seyn, wenn sich ein gelehrter Alterthumsforscher die Mühe geben wollte, zu erklären, ob, und in wie fern die beyden Figuren auf der Rückseite des Gefäßes mit den andern in Verbindung stehen, was sie vorstellen, und was das über ihnen hängende Gefäß, welches entweder zu triefen, oder mit Bändern behangen zu seyn scheint, für eine Bedeutung habe? Überdem bedarf auch der merkwürdige Umstand, daß die

Cassandra und die Bildsäule der Minerva so kurz und fast auf Amazonenart gekleidet sind, und noch einige Nebenumstände, einer gelehrten Auslegung.

[22] Deswegen ist die größte Sorgfalt und Treue in der 5 Abbildung angewendet worden, und man hat sich nicht erlaubt auch nur das geringste auszulassen, oder deutlicher zu machen, als es auf der Vase selbst ist, und sogar das weisse Gewand der Cassandra, welches mit dicker weisser Farbe aufgetragen war, die etwas Schaden genommen hat, lieber so unbestimmt 10 gelassen, als durch den geringsten Zusatz vollständiger machen wollen.

Dieses Verfahren braucht zwar viele Behutsamkeit, Verläugnung und Fleiß; es ist aber nothwendig, wenn die Alterthumskunde einen Gewinn zu hoffen haben soll.

15 Könnte ich mir schmeicheln, daß ich diejenigen, die, mit natürlicher Anlage zum Geschmack geboren, Lust am Schönen der Kunst haben, aber nicht so glücklich gewesen sind, vorzügliche Werke der Alten in oder außer Italien zu sehen, hierdurch näher unterrichtet hätte, oder denen, welche der- 20 gleichen gesehen, manches Schöne wieder ins Gedächtniß brächte; sollte ich so glücklich seyn, die Liebhaber auf die Schönheiten und Vorzüge der alten Kunstwerke aufmerksamer zu machen, und in den Künstlern ein Streben zu erwecken dieselben nachzuahmen; dann hätt' ich einen schönen Lohn 25 für meine Mühe erlangt.

Die Aldobrandinische Hochzeit

von Seiten der Kunst betrachtet von Heinrich Meyer.

[Die Aldobrandinische Hochzeit. Eine archäologische Ausdeutung von C. A. Böttiger. Nebst einer Abhandlung über dies Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet, von H. Meyer. 5
Mit einem Kupfer. Dresden 1810. S. 173—206]

[175] Aus den vorstehenden gelehrten Untersuchungen über das antike, unter dem Namen Aldobrandinische Hochzeit bekannte Gemälde, werden die Leser bereits hinlänglich unterrichtet seyn, was das Ganze bedeutet und jede einzelne Figur, 10
desgleichen von der Zeit, dem Ort und den Umständen der Auffindung. Der Verfasser dieses Beitrags kann demnach füglich alles dasjenige was auf die gedachten Dinge Bezug hat übergehen; hingegen liegt ihm ob die Kunstverdienste des Monuments auseinander zu setzen, einiges über das 15
technische Verfahren an demselben mitzutheilen und Rechenschaft zu geben, in welchem Zustand es sich befindet. — Zuerst also

Von der Erfindung.

Wünschenswerth wäre es freilich gewesen in der Aldobrandinischen Hochzeit, die, wenn auch nur flüchtig behandelte 20
Copie irgend eines berühmten griechischen Meisterstücks zu erspähen, um auf solchem Wege dem uns noch mangelnden anschaulichen Begriff von der bessern Malerei der Alten wenigstens etwas näher zu rücken: allein man wird sich mit dieser Hoffnung kaum noch ferner schmeicheln dürfen, da in 25
der vorigen Abhandlung gezeigt worden, daß [176] darin verschiedene den griechischen Sitten fremde Umstände vorkommen. Demnach müßte auf allen Fall zugegeben werden,

ein griechisches Urbild sei hier von dem spätern römischen oder
zu Rom arbeitenden Maler, frei, wohl auch mit einigen
Einmischungen nachgeahmt worden. Wenn aber nun das
Werk von Seiten der Erfindung ohne alle weitere Rücksicht
5 betrachtet wird, so erscheint es rund abgeschlossen, in sich vollendet,
ohne Lücken oder Ueberfluß, und der Inhalt ist im
Allgemeinen durch sich selbst völlig klar ausgesprochen, so daß
die Vermuthung wichtiger Abweichungen vom Ursprünglichen
viel an ihrer Wahrscheinlichkeit einbüßt und man sich, alle
10 Umstände wohl erwogen, doch endlich geneigt findet zu glauben,
die etwa geschehenen Abänderungen griffen in's Wesentliche
nicht bedeutend ein und Zusätze möchten bloß etwa in den
Nebenwerken statt gefunden haben. Denn fremde Einmischungen
angenommen, so müßten solche mit ungewöhnlicher
15 Kunstkenntniß gemacht seyn, weil wie gedacht das Ganze in
Betreff der Erfindung und man kann hinzusetzen auch der
Composition rund und abgeschlossen in sich selbst erscheint.

Anordnung.

So nennt man in der Kunstsprache theils die allgemeine
20 Austheilung der Figuren auf dem Raume des Gemäldes,
theils die den Figuren und ihren Gliedern angewiesenen
kunstgerechten Stellungen, die Verbindung der [177] Figuren
zu Gruppen, der Gruppen zum Ganzen der Darstellung.
Nun haben aber gestrenge Kunstrichter der Aldobrandinischen
25 Hochzeit schon oft vorgeworfen „ihre Figuren seyen insgesamt
„in eine Reihe, auf dieselbe Linie des Plans hingestellt, welches
„weder malerisch, noch der in der Kunst zu bezweckenden
„schönen Mannigfaltigkeit zuträglich, noch auch an sich selbst
„natürlich sei: dergleichen Anordnung wäre wohl den Be-
30 „dingungen eines Basreliefs angemessen, keineswegs aber in
„einem Gemälde zu billigen." — Lieben Freunde! geschehe
nur alles an seinem Ort und zu seiner Zeit. — Der Aldobrandinischen
Hochzeit schadet es keineswegs, daß ihre Figuren
ungefähr auf gleicher Planslinie stehen; wären solche nach
35 gewöhnlichem Gebrauche mehr hinter einander verschoben,
einige mehr in die Tiefe, andere mehr vorwärts gerückt,

würde wohl darum die Handlung verständlicher oder die Gruppen gefälliger seyn? — Gewiß nicht! und darum sollte niemand sagen die Anordnung sei fehlerhaft, wenn sie auch bloß als Anordnung betrachtet, möglicher Weise vollkommener seyn könnte. Aber es giebt noch einen andern Gesichtspunkt, 5 aus welchem die Anordnung der Figuren unsers Denkmals nicht allein vertheidigt werden kann, sondern sogar zweckmäßig erscheint. Es beliebe nämlich dem Kunstrichter nur, sich über gemeine Wirklichkeitsforderung zu erheben und dem Maler des Stücks etwas poetische Freiheit, oder mit andern Worten, 10 Symbolik in seiner Darstellung zu erlau- [178] ben, alsdann wird sich zeigen, daß derselbe drei Abtheilungen einer Wohnung hat andeuten wollen und sich eine Art von Durchschnitt gedacht wo drei verschiedene Scenen vorgehen, die kunstmäßig in ein Ganzes verbunden sind. Im äußern Raume nach 15 dem Hof oder Garten zu, der auch durch Bäume hinreichend bezeichnet ist, erscheinen die drei Figuren, welche das Hochzeitlied singen und Opfer spenden; sodann kommt das Hochzeitliche Gemach wo die Braut auf dem Bette sitzt mit der Brautwerberin, Pronuba, Peitho, oder wie man die zu- 20 sprechende Figur sonst benennen will, nebst der dritten Salbe Ausgießenden, und, dieses Brautgemachs Absonderung, von dem äußern Raum sowohl als von dem Innern wo das Bad bereitet wird, ist durch die beiden Pfeiler deutlich. Der Bräutigam, welcher festlich gekränzt noch außer dem Braut- 25 gemach ungeduldig auf den Augenblick harret da er eingelassen werden soll, hilft theils die verschiedenen Gruppen mit musterhafter Kunst verbinden, theils ist die ihm angewiesene Stelle, wie ohne Auslegung wird verstanden werden, bedeutend in Beziehung auf ihn selbst. Auf der andern Seite des Bildes 30 ist hingegen die Verbindung der Hauptfiguren im Brautgemach mit denen, die im innersten Raume das Bad bereiten, durch die Figur welche Salbe ausgießt minder glücklich bewerkstelligt. Das ist, wenn der Verfasser dieser Blätter nicht sehr irrt, der Darstellung wahrer Sinn, welcher die Anordnung 35 des Ganzen vor allen denen, die an [179] dem heut zu Tage Ungewöhnlichen derselben Anstoß nehmen, rechtfertigen mag.

— Prüft man nun jede Gruppe insbesondere, so kann die aus dem Bräutigam, der Braut und der Zusprecherin bestehende für ganz vortrefflich angeordnet gelten; wie sie denn auch bekanntlich von neuern Künstlern sehr oft und auf verschiedene Weise nachgeahmt worden. Die Figuren welche mit dem Bade beschäftigt sind, bilden ebenfalls eine kunstgerecht angeordnete Gruppe; die auf der entgegengesetzten Seite, wo die Opferspende geschieht und das Brautlied gesungen wird, ist in ihrer Zusammenstellung geringer anzuschlagen, doch die Leyerspielerin für sich allein betrachtet gehört wohl ohne Widerrede unter die am zierlichsten gestellten Figuren, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, und beinahe eben so großes Lob wird in gleicher Hinsicht der Figur des Bräutigams zukommen, dessen Gebärde in hohem Grad malerisch, mannigfaltig und voll Bewegung ist, und dessen Glieder mit unübertrefflicher Kunst contrastiren.

Zeichnung.

Das unbedeutendste Kunstjüngerlein, wenn es die Aldobrandinische Hochzeit sehen oder gar nachahmen sollte, wird sich im ersten Falle des Tadels schwerlich enthalten, im andern aber wohl unfehlbar der Verbesserung unterfangen wollen; denn von allen den 10 Figuren dieses Gemäldes ist keine, der sich in Gemäßheit der gangbaren an das [180] Kunstwerk geschehenden Forderungen nicht Vorwürfe machen ließen; unterdessen fehlte es dem Meister nicht an Kenntniß der menschlichen Gestalt, ja man kann behaupten er sei ein guter tüchtiger Zeichner gewesen, weil diejenigen Theile denen er Aufmerksamkeit schenken wollte ohne Ausnahme richtig gezeichnet sind. Aber das ganze Stück ist überhaupt flüchtig, oder nach der Kunstsprache zu reden, skizzenhaft behandelt, nur das zur Bedeutung Unentbehrliche sollte geschehen und eigentlich findet man keine fehlerhaften sondern bloß mangelhafte Stellen: Der Styl der Formen ist übrigens zierlich, die Verhältnisse edel, der Charakter einer jeden Figur verschieden und sehr gut gehalten.

Ausdruck.

Könnte wegen der vorhin angezeigten Nachlässigkeiten in der Zeichnung noch gezweifelt werden, ob das antike Gemälde, von dem gehandelt wird, auch wirklich Arbeit eines guten Künstlers sey, so würden doch die vorzüglichen Verdienste des 5 Ausdrucks der Figuren die Streitfrage allenfalls zum Vortheile des Monuments entscheiden. Die züchtige Scham im Gesichte der Braut, die ihre Wangen mit holder Röthe färbt; das ungeduldige Verlangen in der ganzen Figur des Bräutigams, in seinen funkelnden Augen, dem etwas geöffneten Mund 10 und den von der raschen Wendung des Haupts geschüttelten Locken, sind allerdings vortrefflich und man müßte bis zu den größten Meistern auf- [181] steigen, wenn aufgegeben wäre in Werken der neuern Kunst gleichmäßig gelungene Gegenstücke nachzuweisen. Eben so viel Rühmliches als vom Braut- 15 paar ist auch von der Leyerspielerin zu melden; ihr liebliches Gesicht voll Fröhlichkeit, kann nicht geistreicher, nicht belebter gedacht werden. Der Matrone, welche die Wärme des Bades prüft, ist man hier ebenfalls Erwähnung schuldig, ihre Züge sind zwar weniger zart, es herrscht jedoch im Gesicht so wie 20 in der Haltung der ganzen Figur ein würdiger Ernst und besonnene Ruhe, zu der ihr beygelegten Handlung ungemein passend.

Colorit.

Diese Eigenschaft ist an unserm Denkmal in zweierlei 25 Beziehungen zu betrachten: erstlich in wie ferne der Meister desselben sein eigenes Talent als Colorist beurkundet, und zweitens in Hinsicht auf die im allgemeinen beobachteten Regeln, welche vermuthlich der Malerei der Alten überhaupt werden gemein gewesen seyn. Betrachtet man also das Colorit der 30 Aldobrandinischen Hochzeit in spezialer Beziehung auf die vom Meister derselben besessene Geschicklichkeit in diesem besondern Theile der Kunst, so verdient derselbe allerdings den Ehrennamen eines guten Coloristen, freilich steht er nicht auf der hohen Stufe Wahrheit ähnlicher Naturnachahmung, wie etwa 35 die besten Meister der Venetianischen Schule; doch ist die

[9

Carnation [182] durchgängig heiter, auch nach Beschaffenheit des Charakters der Figuren richtig abwechselnd im Ton. Vom Zärtlichsten bis zum Kräftigsten hat er alle Nuanzen desselben in seiner Gewalt. Unter der Rubrik des Ausdrucks wurde
5 oben schon lobend erwähnt, wie züchtige Schaam die Wange der Braut röthet, und dieser Umstand wäre allein genug die gute Beschaffenheit des Colorits außer Zweifel zu setzen; kunstliebende Leser aber, welche noch genauer darüber unterrichtet zu seyn wünschen, können einen ziemlich deutlichen Begriff er-
10 halten, wenn sie sich die Farbengebung im Gesicht der Braut etwa so denken wollen wie an einem von den zarten Köpfen des Guido Reni, worin der grauliche Silberton nicht zu sehr vorwaltet. Die Zusprecherin so wie das Mädchen, welches an dem Dreifuß stehend die Opferspende eingießt, lassen sich
15 in Betracht ihrer blühenden Tinten etwa mit Figuren in Gemälden des Fr. Albani vergleichen; das Mädchen, jünger und zärter, ist jedoch etwas heller gehalten als die Zusprecherin. Die Figur welche auf der Leyer spielt, (eine niedliche rundwangige lebhafte Brunette), hat vermöge des ihr
20 beigelegten Charakters etwas höhere und abwechselndere Fleischfarben erhalten; eben so schicklich scheint auch der ruhig neben ihr stehenden Figur mit der Krone ursprünglich ein blaßer Ton mitgetheilt. Die Matrone auf der andern Seite des Bildes, welche das Wasser zum Bade prüft, zeigt ein sehr kräftiges
25 Colorit; die nackenden Theile an der Figur wel- [183] che Salbe in die Muschel gießt, fallen in einen gesunden ein wenig bräunlichen Ton, als wäre dieselbe entblößt der Luft und der Sonne viel ausgesetzt gewesen. Stark rothbraun ist endlich die Carnation des Bräutigams, mehr gesättigt als ein neuerer
30 Maler sich solches möchte erlaubt haben: doch man bedenke, daß die Farbe griechischer Jünglinge die viel gerungen, gelaufen, sich täglich gebadet, gesalbt hatten, auch übrigens nicht mit so ängstlich verhüllenden Kleidern angethan waren wie wir, wohl etwas reifere Farben haben mochten als gegenwärtig natürlich
35 scheint.

Die von den Alten in Hinsicht auf das Colorit befolgten Regeln, weichen, wofern es erlaubt ist nach diesem einen Bilde

zu urtheilen, in wesentlichen Stücken von denen der Neuern ab. Ein vorurtheilsfreier Beschauer wird von dem heitern fröhlichen Spiel der Farben auf das freundlichste angesprochen, sie erscheinen durchaus munter in reinem ungeschwächten Zustande oder in gefälligen Mischungen, stehen harmonisch, niemals grell abstechend neben einander und theilen sich durch Widerscheine mit, auch findet sich das Mittel eines im Ganzen herrschenden Tones angewendet, um noch mehrere Uebereinstimmung zu erzielen und hier fällt dieser Ton in's Violette; man kann aber aus guten Gründen muthmaßen, solcher werde in andern Werken nach Beschaffenheit des Gegenstandes mannigfaltig abgewechselt worden seyn und die Harmonie der übrigen Farben ihm jedesmal entsprochen haben. Ein Um- [184] stand, welcher die Malerei der Alten, in Betreff des von den Farben abhängenden Charakters der Bilder ungleich mannigfaltiger, gefälliger und auch bedeutsamer gemacht haben muß als es die Malerei der Neuern ist.

Bei genauer Beobachtung der Aldobrandinischen Hochzeit bemerkt man einen ungefähr zwei Zoll breiten Streifen, welcher an verschiedenen Stellen noch wohl erhalten unter dem Bilde herläuft, und ursprünglich dasselbe auf allen Seiten mag umgeben haben; dieser Streifen ist nach Art eines Regenbogens oder prismatischen Bildes mit verschiedenen in einander der Länge nach verlaufenden Farben gemalt und weil kein Grund vorhanden, ihn als einen bloß willkührlichen Zierrath zu betrachten, indem er weder sehr auffallende Wirkung thut noch an sich besondere Zierlichkeit hat, hingegen in Verhältniß der so eilfertigen Behandlung des ganzen Gemäldes den Künstler ansehnliche Mühe muß gekostet haben, ist man folglich zu der Vermuthung berechtigt, ein so sonderbares Nebenwerk werde nicht völlig unbedeutend da stehen; und, wäre es nicht gar möglich, daß dasselbe sich auf die Farbenharmonie des von ihm umgebenen Gemäldes bezöge? In solchem Fall würde der Meister, wenn eine Vergleichung aus der Musik hier statt findet, einen Akkord, die Tonweise dadurch haben angeben wollen aus welcher sein Stück gespielt ist.

Der Verfasser dieser Blätter gesteht gerne, daß alles was

er von der Bedeutung des erwähnten Streifens ge- [185] sagt, bloße Vermuthung sei, und überläßt es nun dem Nachdenken und Fleiß anderer Forscher solche Vermuthung entweder fester zu stellen oder durch Gegenbeweise die Unhaltbarkeit derselben 5 darzuthun.

Beleuchtung.

Daß die Alten sich in der Kunst auf Licht und Schatten weniger gut als die Neuern verstanden hätten, war sonst eine ziemlich gewöhnliche, jedoch grundfalsche Behauptung, 10 welche, seitdem die Alterthumskunde so ansehnliche Fortschritte gemacht, keiner Widerlegung mehr bedarf; allein es ist der Mühe und des Versuches werth zu zeigen, wie sich die Malerei der Alten und die der Neuern in diesem wichtigen Punkt von einander unterscheiden. Ausnahmen abgerechnet, mögen 15 die Gemälde der Alten nicht so Figurenreich, und wo wegen der Beschaffenheit des zu bearbeitenden Stoffs sich dergleichen nicht vermeiden ließ, die Figuren derselben weniger über-einander gedrängt gewesen seyn, als neuere Kunstsitte es mit sich bringt.

20 Daß es Fälle gegeben, wo das Licht auf einen Punkt gesammelt war, und nach Maaßgabe der weitern Entfernung von diesem Punkt, allmälig abstarb, ist wahrscheinlich, vermöge der Nachrichten von berühmten Werken, welche nächtliche von Feuer oder Fackellicht erleuchtete Scenen dargestellet; 25 also dürften die Alten mit den sogenannten Effectstücken und der Art von Austheilung Licht und Schattens über das Ganze, deren wir uns bedienen, wohl [186] bekannt gewesen seyn: indessen sieht man solche in der Aldobrandinischen Hochzeit nicht angewendet, wo sie auch in der That wenig zweck-30 mäßig gewesen wäre, weil die Figuren in einer Reihe stehen, folglich, wenn das mächtigste Licht auf die Hauptfiguren in der Mitte gefallen und von denselben gegen beide Enden hin schwächer geworden wäre, das Werk ein erkünsteltes Ansehen würde gewonnen haben. Die Farben schienen daher dem 35 Künstler ein natürlicheres und vortheilhafteres Mittel seine Hauptfiguren gehörig zu heben, und das weiße mit zarten Widerscheinen spielende Gewand der Braut, das Violette der

Zusprecherin, nebst dem frischen Grün und Goldgelb des Bettes, sind von ihm zu diesem Zweck mit großer Einsicht und bestem Erfolg angewendet worden.

Für die Beleuchtung einzelner Gruppen in großen Massen von Licht und klaren Schatten, woraus Deutlichkeit und gefällige Wirkung entspringen, haben sich in den herkulanischen Centauern-Gruppen[1]) herrliche Muster erhalten, man darf sie nur ansehen und studiren, um zur Ueberzeugung von der großen Kunst und Einsicht der Alten auch in diesem Stücke zu gelangen, man darf sie nur nachahmen um sicher den rechten Weg einzuschlagen.

Nach dem Prinzip der Massen, soll in Absicht auf Beleuchtung, jeder Körper eine helle d. h. dem Licht entgegengewendete Seite zeigen und eine dunkle, nämlich [187] vom Licht nicht getroffene: jene Lichtseite soll weder von auffallenden Erhöhungen noch von Vertiefungen unterbrochen seyn, damit nicht kleine dunkle Stellen die Ruhe stören; aus der dunkeln Masse oder der Schattenseite sollen keine einzelnen Theile hervorragend Licht empfangen, ebenfalls um die Ruhe nicht zu unterbrechen. Dieses sind unwandelbare Kunstregeln, auch haben die besten neuern Maler solche in Acht genommen, unterdessen scheinen sie in unsern Malerschulen doch nie recht allgemein gekannt und geübt, sondern immer eine Art von Geheimniß geblieben zu seyn, dahingegen man sie in den Werken der Alten aus guter Zeit überall angewandt findet.

Doch um wieder auf die Aldobrandinische Hochzeit zurückzukommen, so stellen sich die Gegenstände in derselben, erwähnter Regel zufolge, einfach mit großen ruhigen Massen beleuchtet dar; zum Zweck der Deutlichkeit und gehöriger Sonderung, hat der Künstler gewandt und sorgfältig, überall helle Partien auf dunkeln und dunkle auf hellen sich abheben lassen; die nackten Theile sind alle gerundet wie die Nachahmung der Natur es erheischt, helle Lichter schwinden in Mitteltinten, diese gehen sanft in die Schatten über, und die Schatten sind von Widerscheinen erhellt. In Betracht dieser

---

[1]) Pitture antiche d'Ercolano. T. I. tav. XXV. XXVI.

Eigenschaften wäre also die Kunst des Monuments zu loben, aber es hat noch eine welche zur Nachahmung besonders einladet, nämlich die Art wie der Künstler die Beleuchtung der bekleideten Theile [188] der Figuren angesehen und aus-
5 gedrückt. Hierin scheinet die alte Kunst Grundsätze befolgt zu haben, welche von denen der Neuern wesentlich abweichen, und ein Versuch die Sache mehr in's Klare zu setzen, dürfte darum nicht überflüssig seyn. Unter dem Beding der Beobachtung obengedachter Regel der Massen, oder einer hellen und
10 dunkeln Seite, kann der Maler eine bekleidete Figur, (wir wollen hier, um der Klarheit des zu gebenden Beispieles willen, eine gerade stehende annehmen) entweder gerundet, gleichsam als einen Cilinder, oder eckig, gleichsam als eine Pfeiler-Gestalt betrachten. Jener Anschauungsweise haben sich
15 die Neuern fast ohne Ausnahme immer bedient, und Referent glaubt, es rühre daher, weil sie die Natur pünktlich nachzuahmen suchten und sich in philosophischer Betrachtung des Verhältnisses der Natur zur Kunst, des Vermögens und der Zwecke dieser Letztern nie glücklich bemüheten; mit andern
20 Worten, sich, wenn die antiken Monumente zum Maasstab angenommen werden, nie bis zum Idealen zu erheben vermochten. Die Alten hingegen, wie aus der Aldobrandinischen Hochzeit und vielen herkulanischen Gemälden hervorgeht, hielten sich zu der Anschauungsweise nach der Pfeiler-
25 Gestalt, oder, wie jene sich mehr zur Rundung, mit breit angelegten Halbschatten und allmähligen Uebergängen neigten, so ließen sie lieber Flächen erscheinen. Bei ihnen geschieht daher der Uebergang von der hellen zur dunkeln Seite schneller, bildet gleichsam [189] eine Ecke und wird dadurch energischer,
30 giebt der Lichtmasse mehr Auffallendes, die sich ihrerseits auch wieder gleichförmiger ausbreitet und selbst größer und auffallender wird, indem sie weniger in den Halbschatten erstirbt. Diese Weise nun scheint ferner auch darum die Vorzüglichere, weil nicht allein die runden, vom Gewand nicht bedeckten
35 Glieder, durch den Contrast mit den Drapperien mehr Anmuthiges und Mildes erhalten, die Gewänder sich hinwieder deutlicher ausnehmen, einen eigenthümlichern besser

entschiedenen Charakter erhalten; sondern es werden auch zur kräftigen Wirkung weit weniger dunkle Schatten erfordert. Sicher hat die Aldobrandinische Hochzeit ihre heitere gefällige Wirkung, nebst den muntern Farben vornehmlich dieser Art von Beleuchtung, oder vielmehr Darstellungsweise der Be- 5 leuchtung zu danken, auch können die Leyerspielerin, das Mädchen welches Opferspende in den Kessel des Dreifußes gießt und die Matrone die das Bad prüft, von Seiten der besagten Eigenschaft als nachahmenswürdige Muster aufgestellt werden. 10

Falten.

Im Alterthum, besonders zu den Zeiten, da Griechen und Römer von der ursprünglichen Einfalt der Sitten abgewichen waren, sind wahrscheinlich dünne und dabei faltenreiche Gewänder die beliebtesten gewesen; dergleichen zeigt denn 15 auch die Aldobrandinische Hochzeit, und ihre [190] Drapperien mit vielen obwohl überhaupt sehr zierlich gelegten Falten, würden ganz sicher eine etwas unruhige Wirkung thun, hätte der Künstler nicht, die Regel von den Massen beobachtend, in den beleuchteten Parthien der Gewänder, alle kleinern Falten 20 mit wenig merklicher Abweichung von dem Mittelton der Lokalfarbe, heller und dunkler gleichsam nur angedeutet, so daß die Ruhe dadurch nicht unterbrochen werden kann. In den beschatteten Parthien hingegen war die bloße Nachahmung wohlgelegter Falten dieser Art allenfalls genügend; die Mannig- 25 faltigkeit ihrer Vertiefungen, Brüche und Widerscheine, belebt die dunkeln Massen und in solcher Hinsicht gewähren dergleichen dünne, faltenreiche Gewänder unläugbare Vortheile. Unterrichteten Lesern ist bekannt, wie im Gegentheil manche der vorzüglichsten neuern Meister, um ungestörte Lichtmassen zu 30 erhalten mit starken Zeugen drappirten, weil sie sich in Nachahmung derselben mehr an die Wirklichkeit halten konnten, ohne Gefahr jene Regel zu verletzen, allein in den Schattenparthien war es alsdann nicht zu vermeiden, daß dieselben wenig unterbrochen todte unerfreuliche Massen bildeten. An 35 den edelsten Statuen und Basreliefen aus der schönsten Zeit bei den Griechen, sieht man daher bald dünne und fal-

reiche Gewänder, bald den einfachen breitern Faltenschlag stärkerer Zeuge dergestalt angebracht, wie Bedeutung und Geschmack es verlangten, und so werden die damaligen Maler wohl auch verfahren seyn.

5 [191] **Behandlung und angewendete Farben.**

Nachdem die vorhergegangenen Betrachtungen sich fast ausschließlich nur mit dem theoretischen Theil des Gegenstandes beschäftigt, den Geist der Kunst, die Regeln und Grundsätze erwogen, welche der Meister des Denkmals befolgt, die Zwecke
10 denen er nachgestrebt u. s. w., so kann nun zur Untersuchung des mechanischen Verfahrens wie auch der Beschaffenheit der angewendeten Farben geschritten werden; in soferne nämlich der Verfasser dieser Blätter beides richtig zu beobachten im Stande war.
Vor allem andern wird man die oft aufgeworfene und
15 verschieden beantwortete Frage erörtert wünschen, ob das Denkmal von welchem gehandelt wird, Enkaustisch oder al Fresco, oder mit Leimfarben gemalt sei: allein um hierüber bestimmte Nachricht mittheilen zu können, müßte vorerst genau untersucht und bewiesen seyn, daß irgend eine der Behandlungs-
20 arten, deren wir uns in der Malerei bedienen, mit einer von denen deren sich die Alten bedient haben völlig übereintreffe, und es ist allerdings noch zweifelhaft, ob die vor wenigen Jahren neu aufgebrachte Malerei mit Wachsfarben der vor Alters üblich gewesenen ganz gleich ist, da man bis jetzt
25 noch nicht einmal ein durchaus unbestreitbar enkaustisches antikes Gemälde nachzuweisen vermocht hat. Es wäre also bloß willkührlich, wenn jemand die Aldobrandinische Hochzeit den Wachsmalereien beizählen wollte. Al Fresco ist sie aller Wahrscheinlichkeit [192] nach auch nicht gemalt, weil dem
30 Farben-Auftrag, das Reichliche, die Fülle mangelt, die man an Arbeiten al Fresco gewöhnlich wahrnimmt, und daß es Malerei von der Art sei, wie die Neuern mit Eyern oder Leim vermischten Farben verfertigten und noch verfertigen, kann man ebenfalls nicht sagen, indem die bald folgenden
35 Bemerkungen damit in Widerspruch gerathen würden.
So bedeutende Schwierigkeiten werden dem Verfasser

wenigstens zur Entschuldigung dienen, wenn er kein entscheidendes Urtheil in dieser Sache wagen mag; sondern hier bloß die an Ort und Stelle selbst mit Sorgfalt gemachten Beobachtungen niederzulegen gedenkt.

Die Aldobrandinische Hochzeit ist auf einen hellen Grund gemalt, und im Ganzen weniger Farbe aufgetragen als man jetzt pflegt, auch sind nicht überall starkdeckende oder sogenannte Körperfarben gebraucht, sondern Vieles scheint bloß abgetuscht, mit durchsichtiger Farbe überzogen, oder wenn die Sache noch genauer in der gangbaren Kunstsprache ausgedrückt werden soll, wie mit schwacher Deckfarbe angelegt, mit Aquarellfarben übermalt und lassirt, endlich die höchsten Lichter starkdeckend aufgesetzt. Dieses ist was sich mit allgemein umschreibenden Worten über die Behandlung sagen läßt. Manche Leser dürften mehr Detail verlangen, denen zu Liebe also noch Folgendes beigebracht wird.

[193] Nur an einigen lichten Stellen, welche des Künstlers Absicht gemäß vornehmlich in die Augen fallen sollten, bemerkt man dick aufgetragene Farbe, z. B. im Gesicht der Braut, auf ihrer linken Schulter, am goldnen Diadem des Bräutigams, an der Bettstelle u. s. w. sind solche hebende Striche angebracht. Dagegen erscheinen andere Stellen ungefähr wie getuscht, d. h. auf der nach Verhältniß des Orts etwas heller gehaltenen Anlage sitzt ein dunklerer mehr oder weniger durchsichtiger Farben-Ueberzug, der bald als Lassur die örtliche Farbe nach sich bedingt, bald vertiefend, kräftigere Schatten, Einschnitte und Faltenbrüche andeutet; hierüber können das Untergewand der Braut, das Gewand der Zusprecherin, des Mädchens welches am Dreifuße stehend Opferspende eingießt, nebst noch vielen andern Stellen zum Beweis dienen. Alle unbekleidete Theile der Figuren legte der Maler mit Tinten an, die sich im Hellen sowohl als im Dunkeln dem eigentlichen Mitteltint nähern, verstärkte die Schatten wo er es nöthig fand mit dunklern Schraffirungen, und setzte die höchsten Lichter sehr meisterhaft keck und breit auf. Diese treffliche Methode ist durch das ganze Bild befolgt, welches in allen seinen Theilen eine so zweckmäßige erste Anlage er-

halten hatte, daß der Meister beim zweiten Uebergehen mit
heller und dunkler Farbe, jedem Theile gehöriges Maaß und
Stärke auf einmal zu geben im Stande war: hierin liegt
der Grund, warum alles so sehr leicht fast ohne Mühe
5 [194] verfertigt scheint, und doch in malerischer Hinsicht so
wahrhaft verdienstlich, ja zum Theil musterhaft ist. Das
Violett, oder besser gesagt der Purpurton der über dem
Ganzen herrscht mag theils auflassirt seyn, wie z. B. bey
dem Grund hinter den Figuren und einigen Gewändern;
10 theils ist er eingemischt, wie in den stärkern Schatten des
Fleisches, welche einen Zug ins Violette zu haben scheinen;
theils sind ihm auch die Farben befreundet, wie Grün, oder sie
sind zu ihm hingeneigt, wie das vorkommende Blau und Roth.
Für die allerstärksten Vertiefungen ist eine warmbraune Tinte
15 gebraucht. Unvermerkt lenkte sich die Betrachtung von der
Behandlung ab und ging auf die Farben über, welche von
dem alten Maler angewendet worden; daher wird der Ver-
fasser fortfahren anzuzeigen was er hinsichtlich auf dieselben
an dem Denkmal wahrgenommen.

20 Die weißen Gewänder der Braut, der Matrone welche
das Bad prüft, und der Leyerspielerin, sind sehr dünne gemalt,
fast könnte man sie bloß getuscht nennen, doch wird, wie be-
reits angedeutet worden, hin und wieder stark aufgesetztes
Weiß bemerkt; dieses ist sehr zart, hat wenig Körper und
25 scheint eine Art Kreide zu seyn, fällt auch wie die feinste
spanische Kreide etwas matt aus und zieht, jedoch nur sehr
wenig, ins Gelbliche.

Zum rein Gelben scheint ein wunderschöner heller Ocher
gedient zu haben. Das Tuch über dem Bette, die [195] Matratze,
30 die Schuhe der Braut, das Diadem des Bräutigams, der
gelbe Theil der changeanten Haube des am Dreifuß stehenden
Mädchens nebst andern Theilen, wo dergleichen Farbe un-
vermischt gebraucht worden, schimmern in ganz ausserordent-
licher Höhe und Reinheit.

35 Nebst dem gedachten Ocher scheint noch ein anderes
kälteres Gelb angewendet, welches mit Weiß gemischt, am
Fußschemmel, in den halben gebrochenen Tinten der weißen

Gewänder wie auch am Untergewand des vorerwähnten Mädchens zum Vorschein kömmt. Es läßt sich nicht wohl bestimmen ob dieses Gelb die vorgedachte weiße Farbe ist, die gebrannt worden, oder gebranntes Bleyweiß, von dem die Alten bekanntlich Gebrauch gemacht, oder eine Farbe die mit unserm Neapelgelb einige Aehnlichkeit hat; fast möchte die erste Vermuthung die wahrscheinlichste seyn, indem die besagte Farbe an einigen Stellen überaus zart aufgetragen erscheint, beinahe durchsichtig mit wenig Körper. Am Untergewande des Mädchens, wie auch am Fußschemmel, sind höher gefärbte Stellen mit dem erwähnten Ocher gemacht, der sich deutlich unterscheidet.

Ebenfalls bemerkt man zweierlei Roth, das eine scheint sehr schöne rothe Erdfarbe; sie ist häufig gebraucht, sowohl in den Fleischtinten als zu verschiedenen Gewändern, kommt aber selten unvermischt vor. Das andere Roth vergleicht sich unserm schönsten Lack oder Carmin, läßt sich [**196**] fast überall spüren und bewirkt eigentlich den schönen Hauptton des Gemäldes. Es ist der zarten Carnation der Weiber, den meisten Gewändern u. s. w. untermischt, an vielen Stellen, z. B. an der grünen Drapperie des Bettes, an dem grünen Gewand der Figur welche Salbe in die Muschel gießet, hauptsächlich in den Mitteltinten dieses Gewandes, ist die gedachte Farbe ausserordentlich dünne übergezogen, gleichsam aufgehaucht; mit Blau vermischt entstund aus ihr das schöne Violett am Gewand der Zusprecherin; mit der zuerst genannten rothen Erdfarbe macht sie die Unterlage am Purpurmantel des Bräutigams aus u. s. w.

Ganz unvermischtes Blau hat Referent nur wenig angewandt gefunden, an einigen Stellen des ebengedachten Purpurmantels, am Gewand der Zusprecherin, ja selbst am weißen Gewand der Braut zeigt sich mehr und weniger stark lassirend aufgetragen eine blaue Farbe, welche Ultramarin zu seyn scheint. Mit Weiß und etwas Purpurfarbe gemischt mag derselbe zu dem hellblauen kaum ein wenig in's Violette spielenden Untergewand der Braut gedient haben, auch ist die grüne Farbe des Bettes ungemein frisch und an einigen

Orten so in's Blaue spielend, daß man vermuthen darf, sie werde, wenigstens an den glänzendsten Stellen ebenfalls aus Ultramarin und dem oben erwähnten schönen Goldgelb zusammengesetzt seyn.

5 [197] An den Bäumen oder vielmehr Büschen des Hintergrundes, wie auch an dem nicht retouschirten Theil der Luft gleich über demselben, haben die Farben entweder gelitten oder der Künstler hat der Haltung wegen hier schwächere gewählt; genug, sie erscheinen matt und sogar etwas schmutzig. 10 Zu den allertiefsten Strichen, den sogenannten Druckern, wurde eine sehr schöne dunkelbraune Farbe genommen, die ungefähr mit gebrannter Umbra übereinkommt; oft im reinen Zustande, öfter mit Roth versetzt.

Schwarze Farbe erscheint nur sehr wenig. In der grauen 15 Mischung für die Schatten der weißen Gewänder, muß ein stark in's Blaue fallendes Schwarz sich befinden, vielleicht gar mit etwas Zusatz von wirklichem Blau: einige moderne Retouschen am Gewand der Leyerspielerin, aus gewöhnlichem Weiß und Schwarz zusammengesetzt, sehen deßwegen schmutzig 20 aus. Wo das Grau minder rein seyn sollte, wie an dem einen Basement worauf das Badebecken steht, und an dem andern dem sich die Figur mit dem Salbegefäß auflehnt, ist, außer der Einwirkung anderer Farben, sichtlichermaßen Roth beigemischt; an der Platte unter dem Dreifuß sind hingegen die 25 Schatten wieder mit dem reinern Grau welches in's Blaue zieht gemalt.

Zur Lassur scheint noch außer dem vorerwähnten Lack, Carmin, oder Purpurroth, eine dunkle, ihrer Wirkung nach unserer Asphaltlassur verwandte Farbe gedient zu ha-[198]ben; 30 man nimmt sie besonders an der Schattenseite des Bettes und an einigen andern Stellen wahr. Die schon gedachte braune Farbe ist ebenfalls lassirend gebraucht worden, in den weißen Gewändern der Braut und der Matrone welche das Bad prüft.

35 Die Pinsel, deren sich der Meister zum Vollenden seines Gemäldes bedient, mögen aus weichen Haaren bestanden haben, sie füllten sich reichlich an und gaben dünne Farbe

am Ende und Anfang breiter Striche tropfenweise ab; die Schraffirungen in den Schattenparthien hingegen sind zart und milde; unsere Haar- oder Aquarellpinsel machen in Vergleichung mit diesen immer etwas schärfere und schneidendere Striche. 5

Die Freunde des Alterthums werden nun auch noch zu wissen verlangen in welchem Zustand sich das abgehandelte Monument befindet? Es datiren sich die Nachrichten, welche der Verfasser über diesen Punkt geben kann, freilich schon vom Jahr 1796, seit welcher Zeit die Beschädigungen sich 10 vermehrt haben könnten, doch darf man das Bessere hoffen. Figur für Figur, Theil für Theil soll durchgegangen werden, wo sich denn auch noch nebenher manches wird berichten lassen, was in den vorigen Bemerkungen übersehen worden.

Die Luft ist beinahe ganz übermalt, wo noch unberührt 15 alte Stellen übrig sind, scheint sie einen grünlichen etwas unreinen Ton angenommen zu haben, z. B. gleich [199] über der Mauer nahe am höhern Pfeiler im Eck, wie auch auf beiden Seiten der Figur mit der Krone.

Die Mauer mag, da sie drei Brüche hat, an einigen 20 Stellen retouschirt seyn, aber der alte ursprüngliche Farbenton, welcher größtentheils in schmutziges Violett oder eigentlich Weinsteinfarbe fällt, scheint sich unverändert erhalten zu haben, denn er ist der Harmonie des Ganzen sehr wohl angemessen. An dem Pfeiler zwischen der Matrone und der Figur welche 25 Salbe in die Muschel gießt, müssen Beschädigungen gewesen seyn, weil man daselbst neu aufgetragene Farbe gewahr wird, die sich beinahe über diesen ganzen Pfeiler ausbreitet.

Der Boden worauf die sämtlichen Figuren stehen, ist beinahe völlig übermalt und scheint neuerlich zu viel roth und 30 gelbe Farben erhalten zu haben.

Ein Riß läuft unten vom Fußschemmel an durch das weiße Gewand der Braut ganz hinauf und selbst durch ihr Gesicht durch, demungeachtet sind die Retouschen an dieser Figur nicht häufig, sie beschränken sich auf die Zusammen- 35 fügung des Risses und auf einige harte, magere, braune Striche in dem vom Bette herunterhängenden Theil des weißen

Gewandes. Die Figur des Bräutigams ist am rechten Vorderarme, an den Ribben der rechten Seite, am Bauch, rechten Schenkel, Bein und Fuß verletzt gewesen und an allen diesen Stellen retouschirt; durch den linken Arm geht ein Riß
5 welcher auch zugemalt ist. Der aus- [200] drucksvolle Kopf hat sich fast unbeschädigt erhalten, deßgleichen die Drapperie, welche sehr leicht hingemalt und fast bloß über den Grund auflassirt scheint.

An der Zusprecherin haben die nackten Parthien manches
10 gelitten, zwei ausgebesserte Stellen bemerkt man am rechten Arm, eine auf der Brust, eine am Hals und noch eine an der linken Hüfte. — Der Kranz auf dem Haupte ist flüchtig, nicht besonders deutlich, nur mit wenigen grünen Flecken angegeben. An dem fast durchaus wohl erhaltenen Gewand
15 scheint die erste Anlage sehr hell Violett gemacht zu seyn; auf diese Anlage wurde sodann an vielen Stellen schönes Roth nur auflassirt, oder nach der Weise der Aquarellfarben übergezogen, an andern Stellen, besonders am Ueberschlag im Schooß, welcher eine etwas hellere Farbe hat, ist Blau
20 mit sehr wenig Roth vermischt, auf dem Haupt sogar ganz reiner Ultramarin angewandt; die daselbst ausgesparten Lichter spielen in's Rosenfarbene: an den allertiefsten Stellen wurde auf die gedachte doppelte oder gar dreifache Anlage endlich sehr gesättigtes Violett gesetzt.

25 An dem Bette, welches ganz unversehrt ist, ausgenommen der Fleck von dem grünen Tuch, den man zwischen dem rechten Arm und dem Leib des Bräutigams durchsieht, wird ein ungemein künstliches Farbenspiel wahrgenommen, das Gelbe ist überall der grünen Drapperie dergestalt mitge-
30 theilt, daß wo Halbschatten entstehen, diese entweder gelb überlassirt sind, oder durch Einmischung etwas in's Gelbe [201] ziehen: dem gelben Tuch und Polster ist hingegen Grün ungefähr in gleichem Maße mitgetheilt.

Nicht minder kunstreich gemalt ist auch das grüne Gewand
35 der Figur, welche Salbe aus dem Fläschchen in die Muschel gießt. Es wurde vom Künstler zuerst schön Grün angelegt und sodann über diese Anlage mit fast unmerklichen Tönen

Violett lassirt, wodurch die zartesten Brüche und Flächen der Falten ausgedrückt, wie nicht weniger auch die Uebereinstimmung zum allgemeinen Ton des Bildes und zum violetten Umschlag dieses Gewandes bewirkt wird; die kräftigsten Schatten sind entschieden Purpurroth. Diese Figur ist übrigens eine der 5 am besten erhaltenen, nur der gedachte violette Umschlag des Gewandes scheint verblaßt und ein Theil der grünen Faltenpartie zunächst an dem Basement woran sich die Figur lehnt, undeutlicher geworden zu seyn als sie anfänglich gewesen; ferner werden ganz kleine unbeträchtliche Beschädigungen an 10 den Füßen wahrgenommen.

Der Matrone, welche das Bad prüft ist sehr wenig Nachtheiliges widerfahren, weder durch alte Beschädigungen noch durch neuere Retouschen. Ihr weißes Gewand ist kaum weniger vortrefflich gemalt als das der Braut; auf der Licht- 15 seite erhält es einige Mittheilung von Grün, wegen der benachbarten grünen Drapperie der Figur mit dem Salbefläschchen, und da wo es auf dem linken Schen- [202] kel genau anzuliegen scheint, hat der gewandte Künstler das gelbe Untergewand überaus zart durchschimmern lassen. 20

Die folgende beschattete und etwas entfernter stehende Figur weicht richtig zurück; sie ist ebenfalls noch unbeschädigt aber sehr flüchtig behandelt, auch die gelbe Tafel, welche von ihr gehalten wird, mag noch in ursprünglichem Zustande seyn, allein die Gestalt derselben ist am untern Ende nicht 25 deutlich; jener braune einwärts gehende Fleck, welcher oben neben dem Rand des Badebeckens anfängt, ist vielleicht ein Schlagschatten, den die Matrone darauf wirft, könnte aber auch ein Ausschnitt seyn und in solchem Fall würde besagte Tafel unten als schmaler zulaufend müssen betrachtet werden; 30 ganz am untersten Ende glaubt man ein rothes Band zum Aufhängen wahrzunehmen; ein Paar gelbe Striche, die fast wie Tropfen von Farbe aussehen, könnten vielleicht flatternde Bänder vorstellen sollen.

Das junge Mädchen zuäußerst auf dieser Seite des Bildes, 35 im Begriff mit einer Schale Wasser in das Badebecken zu gießen, hat so sehr gelitten, daß die Farben im Gesicht meist

verschwunden sind und nur allein noch die starken zeichnenden
Striche deutlich gesehen werden. Vom gelben Uebergewand
mag vielleicht einiges ursprünglich seyn, das rothe Unterkleid
aber ist durchaus neu übermalt und stimmt mit dem ganzen
5 Gemälde nicht wohl überein.

[**203**] Sonderbar ist es allerdings, daß die beyden über-
einander liegenden Täfelchen unten an dem Basement worauf
das Badegefäß steht, falsch, d. i. von der linken Hand her
beleuchtet sind, da im ganzen Bild übrigens das Licht von
10 der rechten Hand einfallend angenommen ist. Hieraus scheint
zu erhellen, daß wenn auch die gesammte Erfindung, ja die
Anordnung der Figuren in der Aldobrandinischen Hochzeit
einem ältern berühmten Werk nachgeahmt seyn sollten, wenig-
stens dergleichen einzelne Dinge, besonders Nebenwerke ver-
15 ändert oder auch hinzugefügt worden seyn können und sodann
läßt sich begreifen, wie bey der eilfertigen Ausführung des
Bildes in Hinsicht auf dergleichen hinzugefügte Theile ein
Uebersehen statt finden konnte.

Das junge am Dreyfuß stehende Mädchen, welches Opfer-
20 spende gießet, ist noch sehr wohl erhalten, nur unten am
Gewand gegen den Dreyfuß erscheinen einige zu dunkle Stellen,
die daher Verdacht erregen, ob sie nicht zu den Retouschen
gehören, hingegen hat die Figur mit der Krone sehr viel
gelitten, sogar die Farben ihres Gewandes sind undeutlich
25 geworden, indessen entdeckt man doch, daß der Mantel von
einer sanften dem Purpur sich nähernden rothen Farbe war;
das Untergewand scheint ursprünglich grünlich blau gewesen
zu seyn. Einige harte unangenehme Striche in demselben
sind ohne Zweifel neue Zuthat. Die Krone ist ganz über-
30 malt, die am Busen liegende Hand ziemlich un- [**204**] deut-
lich geworden und der unter dem Gewand etwas hervor-
stehende Fuß fast ganz erloschen.

Vielleicht hat die Leyerspielerin ein Schlage-Instrument in
der rechten Hand gehalten, vielleicht auch nicht, die Stelle
35 ist zwar nicht aufgemalt, aber etwas undeutlich geworden; im
Fall sie wirklich ein solches Instrument in der Hand hielt,
so lag der Kopf desselben zwischen dem Daum wider den

Zeigefinger und ruhete auf dem vierten Finger. Hinter dem Ballen der Hand bemerkt man im Grunde einen dunklern Fleck, welcher als dann als das verloschene Ende des gedachten Schlage-Instruments angesehen werden müßte; eine sichere Entscheidung in dieser Sache dürfte indessen schwer und vielleicht 5 ganz unmöglich seyn. Das weiße Gewand ist am Rücken herunter gegen den Rand hin stark aufgemalt, die Schattenseite desselben scheint hingegen noch wohl erhalten, nur giebt es am Ermel des linken Arms einige verdächtige, harte, dunkle Striche.

Bekanntlich wird in der Gallerie des Pallasts Pamfili- 10 Doria zu Rom eine von Nic. Poussin mit Oehlfarben gemalte Copie der Aldobrandinischen Hochzeit aufbewahrt. Nach dieser Copie, die zwar an sich ein verdienstliches Werk ist, aber vom Original an mehreren Stellen abweicht, hat vermuthlich P. S. Bartoli seinen Kupferstich in den Ad- 15 mirandis Tab. 60. 61. flüchtig gearbeitet, [205] welcher von andern wieder abcopirt worden, und so mögen die vielen unrichtigen Abbildungen des Monuments nach und nach entstanden seyn. Um hierüber allen Zweifel zu beseitigen, sollen einige der auffallendsten Verschiedenheiten der besagten Copie 20 vom Original angemerkt werden.

Der Grund ist bey Poussin reicher als in dem alten Gemälde und besteht aus einem blauen Berg in der Ferne, einem Mittelgrund und mit Büschen besetzten Hügel. Das Bett ist gar zu Dunkelgrün drappirt. Die Mauer ist ganz 25 grau gehalten, rechts nur nimmt sie einen gelben wenig zum röthlichen geneigten Ton an. Am weißen Gewand der Braut bemerkt man keine Einmischung oder Mittheilung anderer Farben, das Untergewand ist völlig hellblau.

Der Zusprecherin Gewand hat obenher eine Lichtblaue 30 Farbe, um den Schooß fällt es ins Perlgraue, die Schatten ins Braune; die Riemen an ihren Sohlen sind Gelb.

Der Matrone, welche das Wasser zum Bade prüft, gab Poussin eben die Farben, die man im antiken Gemälde gewahr wird, aber das Wasser zugießende Mädchen ist bey 35 ihm ganz in Gelb gekleidet und die Figur, welche die Tafel hält, dunkel Hochroth ins Gelbe geneigt.

Die Figur, die Salbe ausgießt, erhielt ein Gelbgrünes Gewand, dessen Schatten jedoch nicht in Purpurfarbe spie-
[206] len, auch ist der Überschlag desselben nicht wie im Original Violett, sondern nur helles Grün.

5 Dem jungen am Dreyfuß stehenden, die Opferspende eingießenden, Mädchen, fehlt der weiße Streifen zwischen dem kurzen Uebergewand und dem Unterkleid, auch ist in dem Schatten des letztern kein Violett zu spüren. Dieses Mädchen hat ferner einen goldnen Ring am Arm über dem Hand-
10 gelenk und eine anders geformte Schale minder flach als im Original.

Die Figur mit der Krone hat ein graues Gewand, auch legt sie nicht, wie im antiken Gemälde der Fall ist, die linke Hand an die Leyer, sondern diese Hand ist ganz weggelassen.
15 An der Leyerspielerin vermißt man die gelben, dem weißen Gewand eingestreuten Puncte, nur unten hat dasselbe einen gelben Saum. Ihr Haar ziert eine Art von Diadem oder Krone, welche gelb ist; die Ermel des Gewandes sind kürzer und über dem Handgelenk liegt ein goldner Ring. Den
20 Charakter und die Züge der Figuren des Originals hat Poussin in seiner Copie ebenfalls nicht getreu beobachtet.

10]

Rafaels Werke
besonders im Vatikan.

[Propyläen 1798 Bd. 1 St. 1 S. 101—127; 1799 Bd. 1 St. 2 S. 82—163; 1800 Bd. 3 St. 2 S. 75—96.]

Vorerinnerung.

[I 1, 101] Gegenwärtiger Aufsaz ist vornehmlich der Betrachtung jener grossen, weltberühmten Meisterstücke des Rafaels gewiedmet, womit er die vatikanischen Saäle und Logen geschmückt oder vielmehr zu Tempeln der Kunst gemacht hat.

Man wird keine umständliche Beschreibung derselben erwarten, weil dergleichen weitläufige Werke auf diesem Wege nicht zur deutlichen Anschauung gebracht werden können, und vorauszusetzen ist, daß die Liebhaber der Kunst schon damit bekannt sind; der Verfasser wird sich also nur auf dasjenige einschränken, was sein näherer Zweck, den Geist und Character des Meisters aus diesen seinen Werken zu entwickeln, erheischt, und dieses geschieht zum Behuf aller derer, welche entweder die Originalbilder zu sehen Gelegenheit haben, oder auch nur aus [102] Copien oder Kupferstichen sich davon unterrichten wollen; denn es ist zwischen Anschauen und Begreifen oft ein mächtiger Unterschied, eine gewaltige Kluft befestigt, einige gelangen erst nach unsäglicher Mühe und viele gar niemals zur Erkenntniß; bey manchen aber hat es nur an Leitung und Winken gemangelt, um sie zu belehren. Wie viel leichter würden die Künstler über die Schwierigkeiten der Kunst siegen, wenn sie, im Theoretischen und Practischen, die Erfahrungen anderer zu benutzen Gelegenheit hätten, und nicht ein jeder, sich selbst überlassen, die Kunst für sich gleichsam neu er-

finden müßte. Möchte doch diese Schrifft das Verdienst haben, fähigen Jünglingen das schwere Studium der Kunst einigermaßen zu erleichtern, und ihnen wenigstens die gerade Straße zu zeigen, welche so oft verfehlt wird.
5 Einige kurze Notizen aus Rafaels Leben ausgehoben und, im Vorübergehen, ein Blik auf die merkwürdigsten Arbeiten seiner frühern Jahre, werden einleitend die Leser mit seinen angebohrnen Talenten bekannt machen, und die Stufen angeben, auf welchen er zu der Höhe gestiegen, wo wir ihn in
10 seinen ersten vatikanischen Werken finden, und in den übrigen dann immer weiter fortschreitend beobachten werden.

---

[103] **Rafael.**

Der Nahme dieses Künstlers glänzt unter den berühmtesten aller Zeiten, und bezeichnet gewissermaßen den Begriff
15 der Vollkommenheit in der Mahlerey. Jedermann, der einiges Interesse an den Künsten nimmt, kennt und verehrt denselben, und wer seine Werke gesehen hat, muß ihn bewundern und lieben, keiner wendet sich ohne Zufriedenheit, wenige ganz ohne Belehrung von ihm, die Wände der vatikanischen Saäle
20 sind Zeugen seines Lobs, und der Nachhall desselben wird sich über die entfernteste Zukunft verbreiten.

Rafael war Anno 1483 gebohren, liebender Eltern einziges Kind, mit Sorgfalt gepflegt und erzogen; die Musen hatten mit den Grazien gewetteifert, diesem Lieblinge die
25 besten Gaben zuzuwenden. Seine Talente wurden noch durch Schönheit der Gestalt, durch Bescheidenheit, Güte, Gefälligkeit und Anmuth des Umgangs erhöht, er genoß nicht nur die Ehre eines großen Künstlers, sondern auch den noch schönern Ruhm des liebenswürdigsten Menschen. Den ersten
30 Unterricht in der Kunst ertheilte ihm sein Vater, und brachte den Knaben hernach in die Schule des bekannten Pietro Perugino, welcher in manchem Betracht für den besten Mahler der da- [104] maligen Zeiten gelten konnte. Dieses seines Meisters Manier und Behandlungsweise hat Rafael auch in
35 seinen ersten Werken nachgeahmt. Sie unterscheiden sich aber

doch schon durch eine eigenthümliche Grazie, und zeigen die edlere freyere Natur ihres Urhebers an. Seine Phantasie schwärmt in jugendlicher Unschuld, wie eine Biene unter Rosen, umher, ihr Flug aber, ihr Streben wird noch durch das beschränkte Vermögen der Kunst aufgehalten. 5

Erste Werke zu Siena.

Unser Held hat noch nicht zwanzig Jahre erreicht, und tritt schon, der Leitung seines eignen Genius überlassen, als Erfinder und Zeichner der großen Gemählde in der Bibliothek am Dom zu Siena auf.[1]) Eine von diesen Zeichnungen 10 ist in der großherzoglichen Sammlung zu Florenz befindlich[2]) und noch wohl erhalten, sauber ausgeführt, mit der Feder umrissen, und braun getuscht. Die Erfindung ist reich und natürlich, aber ohne Kunst geordnet, die Formen sind schmächtig, und beynahe hager, haben aber dabey etwas Feines und Zier- 15 liches, es ath- [105] met im Ganzen ein Geist der Liebe, des Gefälligen, Sanften, welcher den Beschauer erfreut und gewinnt.

Gemälde für Perugia jetzt in Colonna.

Wir wissen die Ursache nicht genau, welche Rafaeln be- 20 wogen haben mag, die Ausführung jener Bilder seinem Gehülfen, dem Pinturicchio, alleine zu überlassen, und nach Florenz zu gehen. Vasari sagt, es sey die Begierde gewesen, des Leonard da Vinci und des Michel Angelo Buonarotti Arbeiten zu sehen, allein die Fortschritte, welche sich in einem 25 bald nachher für die Nonnen zu St. Antonio in Perugia verfertigten Altarblatt zeigen,[3]) scheinen mehr auf dem Wege

[1]) Sie sind von Pinturicchio in bunter, unruhiger Manier ausgeführt und nach Art dieses Mahlers ist hie und da Stuccatur darin angebracht. 30

[2]) Tom. 82. N. 92.

[3]) Jetzt in der Gallerie Colonna zu Rom. Es besteht aus zwey Stücken, auf dem unteren und größeren Theil ist die Madonna mit dem Kinde, der kleine Johannes mit den Heiligen, Catharina, Cezilia, Peter und Paul vorgestellt; auf dem obern 35 Theil Halbfiguren von Gott Vater nebst zwey Engeln.

der Natur als durch Betrachtung und Nachahmung von Kunstwerken erlangt, es ist nichts Grosses, nichts Gewaltiges, weder im Style noch in den Formen dieses Werks, die Falten sind nicht zum besten gewählt, und in dem Wissenschaftlichen der Zeichnung möchte dasselbe ohngefähr neben die [106] Arbeiten seines Meisters, des Peter Perugino, gesetzt werden. Gott Vater hat keine Majestät, sondern ist nur ein ernster alter Mann, nicht größer oder würdiger als die beyden Apostel, es fehlt durchaus an der Unterordnung der Theile des Werks, und der Künstler scheint an jeder Figur desselben sein möglichstes gethan zu haben. Hingegen ist alles, was Empfindung und Gemüth hervorbringen können, vortrefflich, ja sogar wundersam, die beyden Kinder voll Naivetät und Unschuld, die Weiber mit himmlischer Anmuth geschmückt. Es sind schöne Erscheinungen, beglückende Träume aus dem goldenen Zeitalter.

Gemählde in der Tribune zu Florenz.

An einer Madonna mit dem Christkind, welchem der kleine Johannes einen Vogel bringt, in der Tribune zu Florenz, sind alle Theile schon grösser und freyer, das Ganze ist männlicher gedacht, die Anordnung zierlicher, die Kunst überhaupt verbessert, und an zartem Gefühl nichts verlohren. Die jungfräuliche Mutter sitzt, und schaut mit inniger Liebe auf das Spiel der Kinder, ihre Seele ist ein reiner Spiegel, nie vom Hauche der Leidenschaft getrübt, Gottes Friede wohnt in ihr, und ist über ihr ganzes Wesen ausgegossen. Die beyden Kinder sind [107] harmlose unschuldige Geschöpfe, fromm und gut, aber man sieht in ihren Formen immer noch die befangene Art der peruginischen Schule, welche auch in dem sanften gelblichten Ton des Colorits wieder erkannt wird. Vasari erzählt, daß Rafael dieses Bild für einen Lorenzo Nasi verfertigt habe; irrt sich aber ohne Zweifel, wenn er dafür hält, daß solches zur Zeit seines ersten Aufenthalts in Florenz, und bald nach der Ankunft von Siena geschehen sey, wodurch also das peruginische, jetzt colonnesische Bild zu einer spätern Arbeit gemacht würde. Aber die bessere

Manier, oder um einen richtigern Ausdruck zu brauchen, die verbesserte Methode am Florentinischen beweißt augenscheinlich das Gegentheil.

Um diese Zeit, welche ohngefähr in das vier und zwanzigste Lebensjahr unsers Künstlers fällt, scheint derselbe, mit besonderm Fleiß, die Werke des Massaccio studirt, und aus ihnen die ungezwungenen, natürlichen Motive, die Oekonomie der Figuren, die Wahrheit und Simplicität in Stellungen und Bewegungen, in höherm Grade, erlernt, oder vielmehr bessere Maximen über diese Puncte ausgefunden zu haben.[1] Man [108] spürt die Erinnerung an diese Schule noch zuweilen selbst in Meisterwerken aus seiner besten Zeit, wie z. B. in der Predigt Pauli zu Athen, der Uebergebung der Bindeschlüssel, Thomas ꝛc. In der Vertreibung aus dem Paradies hat er den Massaccio wirklich nachgeahmt, nur mit verbessertem Style.

Grablegung in Borghese.

Die Frucht solcher Studien wendete Rafael nun in dem Gemählde von der Grablegung an, und zeigte darin seine vermehrten Einsichten in allen Theilen der Kunst, er berichtigte die Zeichnung, machte die Formen mannigfaltiger, breiter, stärker und kräftiger, er wählte mit Sorgfalt, und arbeitete mit Fleiß, mit Liebe, und zugleich mit meisterhafter Leichtigkeit aus; seine Motive sind vortreflich erdacht, überaus zweckmäßig, der Ausdruck lebendig und rührend, aus keinem seiner [109] Bilder spricht die Empfindung gewaltiger in Höhe und Tiefe, er trifft das Herz, und dieser Theil

[1]) Von Rafaels Studien-Zeichnungen nach den Gemählden [108] des Massaccio in der Capelle Brancacci al Carmine zu Florenz ist aller Wahrscheinlichkeit nach uns noch eine übrig geblieben. Sie befindet sich in der grosherzoglichen Sammlung T. 192. N. 27. stellt die ganze Gruppe von Christus und den Aposteln vor aus dem Gemählde, wo der Zöllner Tribut forbert, ist mit Rotstein gezeichnet, in des Meisters gewohnter Manier behandelt, und daran zu erkennen.

seines Kunstcharakters kann hier allbereits für vollendet angesehen werden, indem Rafael nie weiter gekommen ist. Hingegen die Anordnung, die Maßen, die Meisterschaft in der Behandlung, hauptsächlich aber der Styl der Zeichnung,
5 welcher eher natürlich als groß, mehr fein als kühn ist, sind noch keineswegs vollkommen, und in allen diesen Theilen darf das Gemählde von der Grablegung nicht mit Rafaels spätern Werken verglichen werden.

Unvollendetes Bild zu Florenz.

10 Er begann nach diesem ein noch größeres Bild, welches für die Kirche S. Spirito zu Florenz bestimmt war[1]); die Madonna ist auf einem Throne sitzend vorgestellt, und hält das Christkind vor sich auf dem Schoos, auf beyden Seiten stehen vier Heilige, unten an den Stufen des Throns zwey
15 kleine Engel, die als eine der lieblichsten Gruppen berühmt sind, sie halten ein Papier und singen Noten ab, oben im Bilde schweben zwey grössere Engel, mit leicht flatterndem Gewand, und [110] halten den Baldachin über der Madonna. Obschon dieses Bild nicht fertig geworden und ganz sym-
20 metrisch angeordnet ist, so erkennt man nichts desto weniger die immer weiter fortschreitende Bildung des Künstlers in demselben, und, gegen die Grablegung gehalten, sind Styl und Massen größer und besser, diese hat zwar, weil sie vollendet ist, überhaupt mehr Feines, und interessirt uns auch mehr um
25 des Gegenstandes willen. Das Colorit verhält sich ohngefähr gleich, es ist sanft, angenehm, fällt aber zu sehr ins Gelbe.

Rafael ließ wie gedacht dieses Bild unvollendet, weil er abgerufen wurde, seine große und glänzende Laufbahn im Vatikan zu betreten, wo der Kranz ihn erwartete.

30 Deckenbilder im Vatican.

Die ersten Arbeiten daselbst waren am Gewölbe des Zimmers della Signatura, welches seit der Zeit, durch die

---

[1]) Gegenwärtig hängt dasselbe noch sehr wohl erhalten in der Gallerie des Pallasts Pitti.

Schule von Athen, einen bekanntern Rahmen erhalten hat, vier runde Bilder, mit symbolischen Figuren der Theologie, der Philosophie, der Gerechtigkeit und der Poesie, bezüglich auf die großen Gemählde an den Wänden. Jede dieser Figuren hat ein paar Kinder oder [111] Genien neben sich, welche Tafeln mit Inschrifften halten, der Grund, worauf sie gemahlt sind, ist vergoldet und stellt Mosaik vor. Wahrscheinlich wurde die Gerechtigkeit zuerst gemahlt, denn sie ist mit mehr Fleiß als die andern ausgeführt, sehr zierlich und fein gestaltet, ihr Gesicht zeigt einen reinen, leidenschaftlosen, stillen Character an, und gleicht den Madonnen in des Meisters frühern Werken; die Stellung aber ist voll Leben, Bewegung und Handlung, das Gewand könnte zwar überhaupt grössere Massen haben, doch sind die Falten niedlich gelegt, und der Bewegung der Figur wohl angemessen. Am Mantel wäre einiges weniger steif und die scharfen Brüche weg zu wünschen, auch scheint der rechte aufgehobene Arm, in welchem sie das Schwerdt hält, nicht gut gezeichnet, die Hand zu schwer und nicht mit den zierlichen Füßen übereinstimmend. An den Genien bemerkt man schöne gemüthliche Köpfe und überhaupt gute Formen; aber die Muskeln sind etwas zu stark bedeutet, vorzüglich an demjenigen, welcher vom Rücken gesehen wird; der auf der linken Seite, tief, fast im Profil sitzt, und das Gesicht herum wendet, ist am besten gelungen.

Die drei andern Figuren sind alle schon in einem grössern Style gezeichnet, auch frey behandelt. Die Phi- [112] losophie hat die mächtigsten Formen und einen Kopf von edlerem Character; sie ist aber, wie die Theologie, nicht recht bequem gestellt, an beyden geriethen die Füße nicht wohl, und eben so wenig ihre Gewänder. An der Philosophie besteht dasselbe aus vier Streifen über einander, welche durch Farbe und Stickerey auf die Elemente anspielen. Die Poesie wird als die reizendste, allen übrigen vorgezogen, und ihr vortrefflicher Kopf gehört in der That zu den gemüthlichsten und anziehendsten, die Rafaels Pinsel hervorgebracht hat. Die Stellung der Figur ist eben so natürlich als zierlich, ihr Anputz reizend, und die Falten des Gewandes sind sehr arti-

gelegt. Es könnte an ihr getadelt werden, daß der rechte Arm etwas zu viereckt aussieht, und daß Knochen und Sehnen, sowohl an den Füssen als an der linken Hand, mit welcher sie die Leyer hält, gar zu stark angedeutet sind, wodurch diese
5 Glieder einen etwas männlichen Character erhalten. Die Genien haben gute Formen, und den reizenden Ausdruck kindischer Naivetät. Derjenige, welcher der Theologie zur Rechten steht, verdient in dieser Rücksicht noch mehr Lob. Die beyden neben der Philosophie zeichnen sich durch grössern Styl aus,
10 besonders ist der zur Linken vortrefflich, welcher das Gesicht ganz von vorne zeigt.

An den Winkeln der Decke stehen viereckige Bilder [113] mit Figuren, ohngefähr in halb Lebensgröße, ebenfalls auf vergoldetem Grunde, sie enthalten Gegenstände, welche mit
15 den großen Wandgemählden sowohl als mit den oben angeführten symbolischen Figuren in Verhältniß stehen. Das Urtheil Salomons, neben der Gerechtigkeit, ist bey weitem das vorzüglichste, und wahrscheinlich auch später als die übrigen gemacht. In allen Theilen desselben herrscht Zierlichkeit, Adel,
20 Einfalt und Natur. Die Zeichnung ist richtig und edel, der Ausdruck vortrefflich, Erfindung und Anordnung untadelhaft, der Geschmack der Falten auserlesen zierlich, schöner und besser als in keinem andern Bild dieser Decke.

Auf die Theologie bezieht sich die Vorstellung von Adam
25 und Eva, beyde Figuren haben edle, etwas völlige Formen, und sind ebenfalls sehr gut gezeichnet; doch ist die Zeichnung nicht in dem Grade meisterhaft und unbefangen, wie in dem Urtheil Salomons; an der Eva könnte hie und da der Contour fliessender seyn, sie ist aber schön gestellt, in freyer Be-
30 wegung. Die simple kunstlose Anlage des ganzen Bildes schickt sich zum Gegenstand wohl, und thut eine sehr gefällige Wirkung.

In dem dritten Gemählde neben der Philosophie steht eine weibliche Figur, über eine Sphäre gebückt, und betrachtet
35 dieselbe; in ihrem Gesicht ist tiefes Nachdenken [114] und in der Gebärde Verwunderung über das, was sie sieht, ausgedrükt. Die Stellung ist angenehm, das Gewand hat nied-

liche Falten; am rechten Arm, auf welchem sie sich stützt, scheinen die Muskeln gar zu stark angegeben.

Das vierte von diesen Bildern ist am Werth das geringste, und stellt die Strafe des Marsyas vor. Zum Marsyas scheint die bekannte antike Statue als Muster gedient zu haben, 5 er ist, so wie der Scythe trefflich gezeichnet, und weich gemahlt, auf die Weise, wie das Urtheil Salomons, Apollo hingegen und der, welcher ihm einen Lorbeerkranz aufsetzt, haben in ihren Formen wenig zierliches, sie sind hart gemahlt, mit rothbraunen Schatten, grellen Lichtern und schneidenden 10 Reflexen. Rafaels Meisterhand und Kunst ist nicht darin zu sehen, und sie müssen entweder von einem seiner Schüler gemacht oder aufgemahlt seyn.

In allen Bildern dieser Decke, das Urtheil Salomons und die zwey bessern Figuren in der Strafe des Marsyas 15 ausgenommen, welche, wie schon erinnert worden, später gemacht zu seyn scheinen, bemerkt man zwar durchaus einen schönen Geist, ein zartes Gefühl und meist feine, richtige Gedanken, denen aber nicht alle Vortheile durch Kunstbehandlung abgewonnen sind. Man bemerkt, mit Einem 20 Wort, einen fähigen, großen Künstler, auf dem [115] Wege zur Bildung, aber noch nicht vollendet, sondern im Werden. Sein Geschmack schwankt noch, er ordnet nicht immer untadelhaft an, ist nicht immer gewandt und zierlich genug, die Linien begegnen sich öfter auf eine unangenehme Weise, die 25 Massen überhaupt sind weder groß noch wirksam genug, das Colorit zu grell, in den Schatten braunroth, die Mitteltinten oder Halbschatten fallen ins Grüne, und gränzen an rothe Flecken, welche an allen Stellen, wo der Halbschatten zum Licht übergeht, angebracht sind, endlich erscheinen die Licht- 30 parthieen selbst etwas zu weiß und abstechend.

Man könnte zwar annehmen, daß Rafael bey dieser Art von Farbengebung etwas auf die Entfernung gerechnet habe. Da die Gemählde an der Decke weiter als die andern vom Auge abstehen, und blos durch reflectirendes Licht beleuchtet 35 werden, wäre vielleicht ein grelleres Colorit zu entschuldigen, ja sogar fast nothwendig; allein wenn der Meister wirklich

diese Absicht gehabt hätte, so würde er ohne Zweifel alle gleichgehalten haben, da jedoch unsere Leser schon aus dem vorhergehenden wissen, daß das Urtheil Salomons und die zwey bessern Figuren in der Strafe des Marsyas in einer
5 andern Art, und weit sanfter, gemahlt sind. Der Farbenton ist milder, natürlicher, auch Licht und Schatten ist besser in Massen gehalten.

[116] **Disputa.**

Es ist eine überall passende Bemerkung, daß die Kunst
10 im allgemeinen sowohl als im besondern, ja im individuellen immer eben dieselben Wege fortgeht. Die Stufen, über welche sie sich durch Geschlechter und Jahrhunderte durch erhebt, liegen in eben der Ordnung, wie sie jeder Künstler auf dem Wege seiner eignen Bildung betritt; was uns also in diesem
15 Falle die allgemeine Geschichte der Kunst lehrt, ist auch auf den Gang unsers Künstlers anzuwenden. Man wird demnach für höchst wahrscheinlich annehmen dürfen, er habe die meisten von den gedachten Gemählden am Gewölbe früher gemahlt als das große Bild an der Wand, welches unter dem Namen
20 der Disputa über das Sacrament jedem bekannt ist, ob schon solches von vielen für seine erste Arbeit in Rom gehalten wird. Es sind auch wirklich verschiedene Figuren, besonders in den obern Theilen des Werks, die, im Style, mit Rafaels frühern Werken große Aehnlichkeit haben, auch erinnert der
25 gelblichte Farbenton noch an dieselben, und gleichwohl ist die große Verschiedenheit des einen und andern in den Bildern an der Decke vorhin schon angemerkt worden. Man bedenke aber dabey, daß Rafael an einfachen Zusammensezungen und einzelnen Figuren damahls versuchen und wagen konnte, was
30 er im Großen [117] sich noch nicht zu thun unterfieng. Jene Bilder an der Decke sind gleichsam als ein Streifzug ins Land der Ideen anzusehen, in dem weitläufigen Werke der Disputa, wo die Mannigfaltigkeit der Charactere ein Hauptbedingniß war, hat er für räthlicher geachtet, in den gewohnten
35 Bezirken zu bleiben, und bediente sich der geläufigern Methoden. Diese Vermuthung erhält noch einen höhern Grad von Wahr-

scheinlichkeit dadurch, daß alle die Fehler, welche dort gegen Wissenschafft und Regeln begangen worden, hier, wo nicht ganz vermieden, doch mehr und mehr verbessert sind. Der Geschmack im Ganzen ist reiner, männlicher, kräftiger, in der Anordnung herrscht schon mehr Gewandtheit, mehr Kunst und 5 Regel, die Verhältnisse sind besser, die Zeichnung überhaupt gründlicher. Es giebt zwar einige Hände, Füße und dergleichen, welche nicht ganz fehlerfrey sind; doch stimmen sie alle mit dem Character der Figuren, denen sie angehören, zusammen. Auch die Falten sind besser, zuweilen fürtrefflich 10 angelegt, fast durchaus musterhaft gezeichnet, oft aber reichen sie doch noch bis auf die höchsten Stellen der Glieder, laufen gar über dieselben weg, zeigen die Formen nicht genug, und verwirren die Massen, sie sind auch manchmal noch zu klein, und zu häufig. In den Kindern, welche über dem Altar die 15 Evangelien halten, im Christus, der Ma- [118] ria und dem Johannes, auch in der Figur Adams und besonders in den Gruppen schwebender Engel, zu oberst im Bilde, wo wahrscheinlich angefangen wurde zu mahlen, behalten die Mitteltinten noch immer etwas von der grünlichten Farbe, welche 20 an den Gemählden der Decke getadelt worden ist, untenher in den Figuren der Kirchenväter verschwindet dieses allmählig und es bleibt nur noch eine leise Spur davon übrig, das Colorit wird immerfort kräftiger, wärmer, natürlicher, frischer, die Behandlung zwang- und mühloser, meisterhafter. Die 25 Betrachtung dieses allmähligen Zunehmens und Fortschreitens ist ungemein merkwürdig, man verfolgt dabey den Künstler Schritt für Schritt auf dem Wege seiner Bildung, und nimmt den Gewinn jedes Tages wahr. Das größte Interesse aber für Beschauer aller Art erhält dieses Gemälde von der 30 Mannigfaltigkeit, die darinn herrscht, alles ist Leben, Bewegung, Handlung, es ist Natur und Menschlichkeit aus ihrer reinsten Quelle geschöpft, weder erhöht noch erniedrigt. Die Wahrheit und Abwechslung der Charactere in den Köpfen erregt Bewunderung, jeder Strich ist Bedeutung, ist Seele und Geist, 35 alles spricht den Menschen an, fordert seine Erinnerung auf, alles ist ein Spiegel der Welt, der Natur mit unübertrefflicher

Treue dargestellt. Wahrscheinlich [119] ist hierin die Ursache zu suchen, warum die Disputa, von so vielen Liebhabern und Künstlern, Rafaels andern Bildern vorgezogen wird.

Parnass.

5 Im Parnass ahndet man, in einigen Musen, immer noch etwas von der Art zu coloriren, die wir in den Bildern der Decke und verschiedenen Figuren in der Disputa gesehen; aber der Styl ist größer und edler geworden, in einigen Theilen sogar erhaben. Die Massen sind durchgehends besser 10 beobachtet, und in den Falten ist mehr Wahl und Geschmack, es webt im Ganzen ein kühnerer, freyerer, mehr gebildeter Geist. Das Freundliche und Heitere, welches in diesem Bilde herrscht, schadet weder der zarten Empfindung, noch der Würde der Gestalten. Die Musen sind lauter Lust und 15 Liebe, die Dichter eine gute, verständige Gesellschaft. Laura spricht, mit höchster Milde und Sanftmuth, süße Worte zum Alcäus, und macht ihn auf Homers Gesang aufmerken, Anakreon und Sappho wenden sich um, und hören, was sie sagt. Ersterer lehnt sich, behaglich, an einen Lorbeerbaum. 20 Petrarch ist unersättlich im Anschauen seiner Geliebten, und sieht nur auf sie.

Die Zeichnung ist nicht durchaus gleich gut, noch [120] immer sind einige Stellen tadelhaft, manches andere aber fürtrefflich, von auserlesener Form. Wenn Rafael, möchte 25 man sagen, in der Disputa das Natürliche in der Natur abzubilden versucht, so hat er hier dem Mahlerischen und Dichterischen nachgestrebt. In den Stellungen, in Gewändern, im Haarputz, selbst in den Minen und im Ausdruck der Musen ist so viel Verschiedenheit, so gefällige Wendungen, 30 reizende Nachlässigkeit, unschuldige Laune, sanfter Muthwille, Zärtlichkeit, Huld und Gemüth, daß sie dadurch sämmtlich unaussprechlich liebenswürdig werden. Eben so sehr muß man die fein und treffend gezeichneten Charactere, in den Figuren der Dichter, bewundern. Pindar ist unübertrefflich 35 gelungen, voll hoher prophetischer Würde. Der feine, polirte Horaz, in zierlich geschürztem Gewand, nähert sich mit Anstand,

in abgemessnen Schritten, und bewundert den Mann. Pindar weißt ihm den Weg, welchen er nehmen soll, Ovid, bedächtig und in sich gekehrt, merkt auf die Lehre.

Die Behandlung ist in diesem Bilde weit leichter und freyer als in der Disputa. Die Schraffirungen sind sparsamer, und sehen wegen der breitern Striche milder aus, das Colorit ist überhaupt besser, und einige Stellen hell und blühend, doch findet man überhaupt noch nicht solche schöne Massen und Töne der Farben wie in der 5

[121] **Schule von Athen.** 10

Hier ist unser Künstler schon mehr Mahler, mehr Coloriste geworden, er wechselt in den Tönen schön ab, ohne der Uebereinstimmung des Ganzen zu schaden, weder das Mechanische noch das Wissenschafftliche in der Kunst hinderten das freye Streben und Wirken seines Geistes mehr, alles ist kühner gedacht, mit mehr Freyheit und Geschmack angelegt, geordnet, vertheilt, die Falten der Gewänder sind breiter, zierlicher, sorgfältiger gewählt, die Massen von Licht und Schatten reiner, grösser, weniger unterbrochen, und daher wirksamer und deutlicher. Man könnte vielleicht die Hauptbilder, welche Rafael im Vatikan gemahlt hat, also characterisiren, daß man sagte: in der Disputa sey die Natur am getreuesten und gewissenhaftesten nachgeahmt; im Parnass habe er am schönsten gedichtet; in der Schule von Athen den feinsten Geschmack und den weitesten Umfang seiner Gedanken gezeigt, sie sey, nicht sowohl wegen Vollkommenheit in einzelnen Theilen der Kunst, als wegen ihrer Verdienste im Allgemeinen, das schönste Muster für Künstler; im Heliodor sey der Styl grösser, — die Gedanken nähmen einen erhabenen Schwung; die Messe von Bolsena hingegen habe unter allen das schönste Colorit, die kühnste Behandlung. 15 20 25 30

[122] Bei der Vergleichung der Disputa, des Parnassus und der Schule von Athen, sieht man Rafaels Geist und Kunst sich stufenweise immer mehr ausbilden, freyer und vollkommner werden. So wie er sich im Colorit und in den übrigen angeführten Theilen der Malerey verbessert hat, so 35

geschahe es auch in der Zeichnung und selbst in der Behandlung. In der Schule von Athen kömmt nichts Schiefes, Krummes, oder Verschobenes mehr vor, keine Hand, kein Fuß, die falsch gestellt, steif oder schlecht bewegt wären, son-
5 dern alles ist an seiner Stelle, thut gute Wirkung, und ist im Ganzen richtig, wiewohl manches besser ausgeführt, auch wohl zartere und gereinigtere Umrisse haben konnte. Die Farben sind richtiger, in bessern Massen angelegt, und daher auch die Schraffirung in den Schatten weniger nothwendig
10 geworden, die Striche sind jetzt viel breiter, freyer und gelinder, das heißt, sie unterscheiden sich weniger von der Masse, welche sie heben oder vertiefen sollen, keine Falten sind über die hohen Stellen der Glieder weggezogen.

Symbolische Figuren.

15 Ueber dem Fenster, dem Parnaß gegenüber, sind die Figuren der Klugheit, der Mäßigkeit und der Stärke, in Verbindung mit einigen Genien, gemahlt, und schei- [123] nen, so viel sich aus der Behandlung schliessen läßt, später als die Schule von Athen verfertigt zu seyn. Ihre Formen sind
20 von einem grössern Character, und zum Theil sehr schön, die Farben, nach Weise der Oelmahlerey, sanft ineinander vertrieben, und nur äußerst selten Schrafirungen angebracht, das Colorit ist blühend, die Wirkung des Ganzen auf Massen berechnet, und daher kommt es, daß die Schattenpartieen in
25 Verhältniß des Effects, welchen sie hervorbringen, gar nicht stark sind. Die Gewänder haben nach eben dem Prinzip der Massen, breite Falten, sind aber nicht so zierlich wie in der Schule von Athen. Wenn man diese zur Norm von Rafaels Kunstvermögen annimmt, so sind die Falten am Gewand der
30 Stärke zu scharf gebrochen, an der Klugheit nicht schön gelegt, und an der Mäßigkeit scheinen sie ebenfalls zu scharf gebrochen und zu wenig abwechselnd.

Unter diesem Gemählde zur rechten und linken Seite des Fensters stehen ein paar andere, die aber ziemlich verblasst
35 sind. Das zur Rechten ist am besten erhalten, und stellt Gregor den Neunten vor, der die Decretalen hinreicht. Es

ist klug angeordnet, so daß der Papst sich über die andern Figuren hervorhebt, und die Hauptmasse des Bildes ausmacht. In den Köpfen, welche fast alle Bildnisse zu seyn scheinen, ist viel natürlicher Ausdruck, [124] der Character der Zeichnung ist leicht und groß, die Falten sind es ebenfalls und die 5 Behandlung sehr meisterhaft.

Im andern Bilde zur linken, welches einen beschränkten Raum und weniger Figuren hat, ertheilt Kaiser Justinian seine Gesetze, es hat mit dem vorigen fast gleiche verdienstliche Eigenschafften und die Figur des Kaisers ist vorzüglich gut drappirt. 10

Wir gehen jetzt aus dem Zimmer der Schule von Athen, in den Saal des Heliodors über.

In den letzten Bildern des vorigen Zimmers hatte sich Rafael schon eine sehr große Leichtigkeit und Meisterschafft in der Behandlung erworben, auch in Rücksicht der Formen einen 15 edlen und zuweilen sogar großen Styl angenommen. Beyde Eigenschafften sind nun, in einem noch höhern Grade, allen den Bildern gemein, welche er späterhin im Saale des Heliodors mahlte. Wir haben gesehen, daß Erfindung, Anordnung, richtige Zeichnung, Geschmack und Zierlichkeit in 20 der Schule von Athen bereits auf dem höchsten Puncte stehen, wohin er es bringen konnte, und so blieb ihm in der Folge nur noch übrig die Formen zu vergrößern, und eine leichtere, kühnere Behandlung anzunehmen. Dadurch wurde nun [125] auch sein Colorit in Fresko noch besser, heller und blühender, 25 mit diesem grössern Styl, mit der leichtern Behandlung nahm er zugleich eine höhere Denkart an, suchte immer mehr mit weniger Mitteln zu bedeuten, und hat zuletzt, über dem Streben nach dem blos Geistigen und Bedeutenden, die Ausführung ein wenig vernachlässigt, wie die Betrachtungen über 30 diese Bilder näher darthun werden.

Deckengemählde.

Die vier Gemählde der Decke, welche dreyeckig sind, und die Winkel des Kreutzgewölbes ausfüllen, stellen den Noah, welchem Gott befiehlt, die Arche zu bauen, die Aufopferung 35

Isacks, den feurigen Busch und Jacobs Traum von der Himmelsleiter vor, sie haben wahrscheinlich durch oben eingedrungene Feuchtigkeit einen Theil von der ursprünglichen Krafft ihres Colorits verlohren, und sind blaß und fleckicht
5 geworden. Indessen ist doch noch so viel davon sichtbar, daß ihre ehemaligen Verdienste, wo nicht beurtheilt, doch wenigstens errathen werden können. In der Zeichnung herrscht ein großer, edler Styl, die Massen von Schatten und Licht sind ausnehmend schön, auch verdienen die Gewänder, wegen ihrer
10 Einfalt und guten breiten Falten, Lob.

[126] Man muß das Bild, auf welchem Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen, als ein Meisterstück guter Anordnung bewundern. Es besteht aus drey kleinen Gruppen von guter Form, welche einander schön entgegenge-
15 setzt sind. Gott Vater herabschwebend und von zwey Engeln getragen, hat einen majestätischen, erhabenen Character. Noah, der anbetend auf den Knien liegt, ist eine herrliche Gestalt voll Würde und Andacht, schön mit dem kleinen Knaben zusammen geordnet, der an dem Busen, zwischen den Armen
20 des Vaters, sich sträubt. Die Frau mit zwey Kindern, die aus der Hütte tritt, ist unstreitig eines der vorzüglichsten Meisterstücke unsers Künstlers.

Das Bild vom flammenden Busch hat sich besser erhalten. Gott Vater ist ebenfalls in einem hohen Sinne dargestellt,
25 und Moses, der die Hände vor dem Gesicht hält, indem er den Glanz der Gegenwart des Allmächtigen nicht erträgt, unübertrefflich.

Der schlafende Jacob, vor der Himmelsleiter, hat schöne Falten, und ist vortrefflich beleuchtet, seine Stellung oder
30 Lage bedeutet Ruhe und tiefen festen Schlaf, die herauf und herabsteigenden Engel machen ein angenehmes Gewimmel, und beleben das Ganze.

In dem vierten Bild, welches die Aufopferung Isacks [127] vorstellt, hat die Figur des Knaben zwar schöne jugend-
35 liche Formen, ist aber zusammen gekrümmt, und erhält dadurch den sehr passenden Ausdruck von Dulden und Ergebung. Der Engel, welcher aus der Höhe herabfährt, und

den ausholenden Abraham zurückhält, hat ungemein viel Bewegung, und schießt gleichsam durch die Luft, sein Gewand ist fürtrefflich. Der andere Engel, welcher den Widder zum Opfer bringt, fährt ebenfalls schnell herab, er schwebt und schwinkt sich durch, als ob er Widerstand fühlte, herunter zu 5 kommen. Abraham selbst ist eine edle Figur, die Falten seines Gewandes sind schön, und der Ausdruck im Gesicht, so viel man noch abnehmen kann, gut.

[I 2, 82] **Heliodor.**

In der Reihe der großen Wandgemählde, folgt die 10 Geschichte des Heliodor, eigentlich auf die Schule von Athen, denn obschon vorhin bemerkt worden, daß wahrscheinlich die allegorische Vorstellung der Klugheit, Stärke und Mäßigkeit, in der Zwischenzeit, und in einer Manier welche gleichsam den Uebergang von dem einen zum andern ausmacht gemahlt 15 worden, so sind sie doch einander an Umfang, Ruhm, und gewissermaßen auch als Gegenstand, näher verwandt. In der Vergleichung nun, ist Styl und Sinn im Heliodor, weit ernster, größer, kühner und gewaltiger, als in der Schule von Athen, die Behandlung noch leichter und freyer, geist- 20 reicher und mei- [83] sterhafter, als selbst in den genannten allegorischen Figuren, die Pinselstriche sind noch kecker und breiter, daher auch das Colorit besser, frisch, und mit schöner Abwechslung der Lokaltinten.

Die Zeichnung im Heliodor kann im Ganzen vortrefflich 25 genannt werden, doch hat der Meister allerdings mehr auf die allgemeine gute Form und Verhältniß der Figuren und Glieder, als auf die genaue Ausführung einzelner Theile Acht gehabt; die Erfindung ist einfach, groß, der Sache ganz angemessen, ein hoher Sinn, und ein tiefer Verstand haben 30 sie gemeinschafftlich hervorgebracht. Die so oft getadelte Episode, daß der Papst in den Tempel getragen wird, scheint zwar in der That etwas fremd, aber sie läßt sich entschuldigen und gar rechtfertigen, denn der heilige Vater sieht der Be- strafung des Heliodors zu, seine Gegenwart scheint das 35

Wunder zu bewirken, und das Gemählde ist im Ganzen nicht wie Darstellung einer Geschichte, sondern als Anspielung auf die damaligen Zeitumstände und dessen was Julius II gethan hatte zu betrachten; der Einfall ist an sich selbst nicht unge-
5 schickt aber freylich ein wenig grob pfaffisch, und daher dem Rafael auch nicht als eigne Erfindung zuzutrauen, er verdient indessen Lob, daß er die Gruppe [84] vom Papst, und denen die ihn tragen, so gut ins Bild zu ordnen gewußt, und den Begleitern des Heliodor entgegen gesetzt hat; es fehlt ihr
10 übrigens ihrer Natur und Bedingung nach, etwas an Bewegung und Mannigfaltigkeit als daß sie gerade für ein Muster gelungener künstlicher Anordnung gelten könnte. Hingegen ist die große Hauptgruppe des Bildes von dem erscheinenden Reuter und den zwey Jünglingen, welche herbey-
15 fahren, und den zu Boden liegenden Heliodor züchtigen wollen, ein Meisterstück dieser Art, leicht, los und frey, ist alles durchsichtig, schwebt halb, und scheint sich wirklich vor unsern Augen zu bewegen. Auf der entgegengesetzten Seite ist der gedrungene Klumpe von Weibern und Kindern, welche im
20 Schrecken vor der Erscheinung zusammenfahren, nicht weniger lobenswerth, Licht und Schatten fällt auf jede einzelne Figur in grossen schönen Massen, aber diese Massen erstrecken sich nicht über ganze Gruppen, oder Hauptparthien des Bildes zu einem allgemeinen Effect, welchen Rafael auch nie ernstlich
25 gesucht zu haben scheint. Alle Falten der Gewänder sind gut, groß, breit und deuten die Bewegung der Figuren sehr wohl an. Allein nach Maasgabe der leichtern Behandlungsart dieses Bildes sind sie nicht so sorgfältig gezeichnet und ausgeführt, wie in der Disputa über das Sacrament, auch
30 nicht so zier- [85] lich wie in der Schule von Athen, machen aber grössere Massen und Parthieen aus.

Messe von Bolsena.

Die sogenannte Messe von Bolsena stellt ein Wunder vor, da ein Priester, der nicht an die Verwandlung im Abend-
35 mahl glaubte, aus der Hostie Blut fließen sah. Dieses Bild ist der Triumph von Rafaels Colorit und weißt ihm ohne

Widerspruch einen vorzüglichen Rang unter den größten Meistern in diesem Fach an. Die Figur des Papsts, vor welchem Messe gelesen wird, der Priester, die beyden Cardinäle, ein paar Köpfe der wachehabenden Schweizer u. a. m. sind unübertrefflich, wahrhaft, warm und natürlich colorirt, die Be- 5 handlung ist noch vollkommner als in den vorigen Bildern, oder doch zum wenigsten leichter und kecker, ja man möchte sagen bey- nahe verwegen, kein Strich ist umsonst geschehen, alle sind äußerst bedeutend, nach Verschiedenheit der Stoffe, die sie vorstellen sollen, verschieden und in der That bewundernswürdig; die 10 goldnen Tressen, der Sammt, das weiße Zeug der Chorhemden u. a. d. ist überaus natürlich, leicht und meisterhaft dargestellt.

In der Anordnung dieses Bildes ist Rafael zwar von [86] dem Fenster, welches unter dem Bilde ist, und bis in die halbe Höhe desselben hinauf reicht, gehindert worden; er 15 wußte sich aber mit so viel Geschicklichkeit und guter Art in den Raum zu fügen, daß sein Werk durch das überwundene Hinderniß noch mehrere Verdienste erhalten zu haben scheint, auch die übrige Anordnung der Gruppen und Theile ist seiner werth, ob schon man nicht solche ausgezeichnet schöne Stücke 20 findet wie in der Schule von Athen, oder im Heliodor. Einige Schattenfarben sind, der Natur der Freskomahlerey gemäß, etwas zu grau und trocken ausgefallen, doch nicht so daß ein übler Effect daraus entstünde, oder dem Werk des- wegen ein Vorwurf gemacht werden könnte. Die Formen 25 sind im Verhältniß eben so groß und edel wie im Heliodor, die Zeichnung auf eben die Art, im Ganzen gut und richtig, aber in der Ausführung der Theile noch etwas leichter und vielleicht zu leicht und nachlässig. Schatten und Licht ist, eben so wie in jenem Bilde, auf den Figuren, im einzelnen, 30 in schönen Massen vertheilt, und so haben auch die Gewänder breite Falten und große ruhige Parthien.

Attila.

Das Gemählde von Attila scheint später als Heliodor und die Messe von Bolsena verfertigt zu seyn, weil die [87] 35 Figur des Papsts, welcher dem Attila entgegen zieht, das

Bildniß von Leo X ist, dahingegen die beyden Päpste in jenen Bildern noch Julius II vorstellen. Einige Theile dieses Gemähldes mögen fleißiger gezeichnet seyn, übrigens aber ist dasselbe mit fast ähnlicher Kühnheit und Geist behandelt wie
5 die Messe von Bolsena, und hat ebenfalls grosse Verdienste um das Colorit, kömmt ihr aber doch an Wärme und Uebereinstimmung nicht vollkommen gleich, und scheint von der ursprünglichen Heiterkeit und Krafft der Farben mehr eingebüßt zu haben. Bunte changeante Gewänder, welche im
10 vorigen Bilde ganz weggelassen sind, bemerkt man wieder in diesem, daher auch jenes bessere Wirkung thut, satter und ruhiger erscheint. Rafael hat aber hierbey ohne Zweifel mit Bewußtseyn und nach Grundsätzen gehandelt; indem er im gegenwärtigen Bilde Bewegung und Unruhe ausdrücken wollte, welches
15 er auch glücklich erreicht hat, besonders in der Stelle gleich hinter dem Attila, wo zum Rückzug geblasen wird, welche in Absicht auf Entgegensetzung der Farben ein wahres Kunststück ist.

Die Erfindung des ganzen Werks ist schön und poetisch, die Anordnung und Verbindung der Theile künstlich, ohne
20 es zu scheinen, der Ausdruck überhaupt vor- [88] trefflich; im Papst und seinen Begleitern ruhig und sicher, in den Aposteln erzürnt und drohend, im Attila erschrocken, das Heer ist in Verwirrung, Furcht und Schrecken haben alle ergriffen. Die beyden Apostel sind schon oft getadelt worden, und es ist wahr,
25 daß Petrus in Vergleichung mit andern schwebenden Figuren unsers Meisters ein wenig steif aussieht, und daß sein gelbes breitgefaltetes Gewand fast zu grell in die Augen fällt. Paulus hingegen hat schon mehr Leichtigkeit und Bewegung, er schwebt schnell herab, der entzündete Ton seiner Carnation
30 verstärkt den drohenden Ausdruck im Gesicht und Gebärde.

Licht und Schatten ist wie in den andern Bildern ausgetheilt, hier aber ist diese Art passender, weil der Ausdruck der Verwirrung und des Getümmels dabey gewinnt.

Petri Gefängniß.

35 Die Befreyung Petri aus dem Gefängniß, über dem Fenster, der Messe von Bolsena gegenüber, ist des Effects

wegen sehr berühmt, und mit Recht, indem das Mittel oder Hauptstück über die beyden Seiten vortrefflich gehoben und diese doch nicht ganz aufgeopfert sind. Denn es besteht das Werk eigentlich aus drey Theilen, oder, wenn man solches als ein Ganzes betrachten will, so hat [89] dasselbe eine drey- 5 fache Handlung, weil in der Mitte der Engel den schlafenden Apostel im Gefängniß aufweckt, ihn zur Rechten herausführt, indem man zur Linken die erwachenden Hüter vorgestellt sieht. Im ersten oder Mittelstück machen die Figuren eine fürtreff- lich geordnete Gruppe aus, sowohl der Engel und der Apostel 10 für sich allein, als wenn man noch die beyden zur Seite stehenden Wächter dazu rechnet. Im Engel ist ein wahrer Himmelsbote dargestellt, ganz in Sonnenlicht gehüllt, lieblich, zart, jugendlich schön; er weckt, mit sanfter Berührung, den Apostel, welcher ruhig im Gebet entschlafen zu seyn scheint. 15 Auf der Seite zur rechten, wo er befreyt weggeführt wird, ist sein Ausdruck ernst, er folgt dem Engel, fest entschlossen, dieser wendet sich sanft und freundlich gegen ihn um und scheint ihm Muth zuzusprechen, sein Gesicht ist noch schöner als des ersten, und die Drapperie fürtrefflich, er ist ebenfalls 20 mit Glanz umgeben, über die beyden Soldaten auf der Treppe waltet eiserner Schlaf. Die andere Seite, wo die Hüter er- wachen, ist weniger gelungen und in der That nicht das beste Stück, welches Rafaels Kunst uns geschenkt hat. Styl und Behandlung sind übrigens im allgemeinen so wie im Heliodor 25 und Attila groß, leicht und geistreich.

---

[90] Nun folgen in dem Zimmer des Incendio del Borgo, sonst Torre di Borgia genannt:

Anlandung der Sarazenen zu Ostia.

Dieses Bild hat viel gelitten, und ist an verschiedenen 30 Stellen blaß und undeutlich geworden, man erkennt aber Rafaels eigene Hand durchgehends, an dem blühenden Colorit und an der Behandlung, die nicht nur kühn und leicht, son- dern hier gar, in Vergleich mit seinen frühern Werken, etwas nachlässig ist. Es enthält übrigens geistreiche Köpfe, einen 35

großen Styl im Ganzen, edle Formen in einzelnen Theilen, und einen Reichthum schöner Gedanken, besonders in den entferntern Gegenständen, wo der Schiffstreit vorgeht und wo ein paar Reuter gegen einen Haufen Sarazenen anrennen, welche auf der Spitze einer Erdzunge gelandet haben. Die ganze Composition des Werks hat aber nicht das Gefällige, Ueberzeugende, Treffende an sich, wie so viele andere Arbeiten Rafaels, welche unverbesserlich jede Forderung erfüllen und jedem Wunsch zuvorkommen. Die nächsten Gegenstände, der Papst auf dem Throne sitzend und betend, von seinem Hofstaat umgeben und die Gefangenen, welche vor ihn gebracht werden, interessiren weniger als der Streit in der Ferne. Der Beschauer eines Bildes will [91] beschäfftigt oder unterhalten seyn; man mag gerne ohne Gefahr eine Schlacht mitmachen und sich im Getümmel des Streits befinden, bey der Nachhut oder beym Gepäcke unter diesen Umständen müßig zu sitzen, ist verdrießlich und langweilig. Es kann seyn, daß Rafael hierin nach der Vorschrifft handeln mußte und seine Figuren auf solche Weise zu ordnen genöthigt war, aber dieses ist allenfalls doch nur eine Entschuldigung für ihn und nicht für das Bild.

Licht und Schatten sind, nach des Meisters gewöhnlicher Art, in einzelnen guten Massen gehalten, aber überall zerstreut, es scheint nirgends keine triumphirende Hauptmasse zu geben, welche das Auge auf sich ziehen und fest halten könnte, sondern alle Figuren des Vordergrundes werden beynahe gleich stark beleuchtet. Die wenigen Falten sind groß und breit, doch nicht vom auserlesensten Geschmack.

Der Brand im Borgo.

Das Interesse, welches dem Bilde von der Anlandung der Sarazenen mangelt, findet man hingegen auf das reichlichste im Incendio del Borgo, auf der andern Wand. Alle Gegenstände sind wichtig, anziehend, alles lebt und bewegt sich. Der Beschauer wird ergriffen, [92] theilt die Noth, leidet mit und möchte mit helfen. Man vergisst beynahe über den dargestellten Dingen die Art wie sie dargestellt sind.

Es ist ein gemahltes vollkommenes Gedicht, aber kein vollkommenes Gemählde. Der Styl ist groß, und im Durchschnitt größer und gewaltiger als in keinem andern von Rafaels Bildern im Vatikan. Die Behandlung leicht und sogar ein wenig flüchtig, die Zeichnung so wie die Formen, 5
sind im Ganzen gut und schön, aber in den Theilen findet sich nicht mehr die Sorgfalt, Richtigkeit und Fleiß, wie bey den frühern Werken bemerkt und gelobt worden. Hingegen kann die Anordnung des Ganzen nicht minder als der Theile durchaus für musterhaft, und die große Hauptgruppe, in der 10
Mitte des Bildes, als ein Meisterstück gelten. Der Ausdruck ist sehr stark, lebendig, voll Seele, doch nicht so zart und natürlich wie in der Disputa über das Sacrament, und nicht so fein wie in der Schule von Athen, sondern es nähert sich das ganze Bild, seiner Art und Style nach, mehr dem 15
Heliodor, oder dem Attila, kömmt ihnen aber im Colorit und Uebereinstimmung der Farben, im Ganzen, nicht gleich, und mag auch wohl nie große Verdienste in diesen Theilen der Kunst gehabt haben.

Wenn man annimt, daß der Vorfall bey Nachtzeit [93] 20
geschieht, und daß entweder Feuer oder Mondschein oder beydes die Ursache der Beleuchtung in diesem Bilde seyn soll, so ist der Effect davon keineswegs natürlich gerathen, man könnte vermuthen, daß Dämmerung bedeutet wäre, allein die Figuren werfen Schlagschatten auf die Erde, und doch ist dem Licht 25
des Feuers keine Wirkung zugestanden worden. Uibrigens sind die Massen von Licht und Schatten hübsch, groß und breit, auch kräftig genug und heben die Gegenstände vortrefflich. Es ist mehr als wahrscheinlich daß dieses Bild nicht durchaus von Rafaels eigner Hand gemahlt ist, es fehlt 30
nicht nur die Uebereinstimmung, sondern der Jüngling, welcher den Alten trägt, der Knabe, welcher neben her geht, der Mann, welcher sich von dem brennenden Gebäude herunterläßt und andere Figuren mehr, haben ein schmuziges, graueres Colorit als die ächten Arbeiten unsers Meisters in Fresko 35
zu haben pflegen. Hingegen ist das blaugekleidete Mädchen welches den löschenden Männern Wasser zureicht, sich

wendet und der Frau, die Wasser bringt zuruft, hell und blühend gemahlt, so zeichnet sich auch die genannte Frau, die, wegen ihres herrlichen, vom Sturm bewegten Gewandes, sehr berühmt ist, durch ein warmes kräfftiges Colorit be- 5 sonders aus.

[94] Krönung Carl des Großen.

Das dritte Bild dieses Zimmers stellt die Krönung Kaiser Karl des Großen vor, und soll, nach Rafaels Zeichnung, von Julius Romanus ausgeführt seyn. Es ist mit vielem Fleiß 10 und Sorgfalt behandelt, hat ein zwar schmuziges und trocknes, dabey aber kräftiges Colorit und viele geistreiche, treffliche Köpfe. Man muß die Erfindung und Anordnung dieses Werks im Ganzen loben, ob sie gleich nicht die angenehmste ist, denn bey einer solchen Menge gleichgekleideter Figuren, 15 die alle der Ceremonie zusehen, war es in der That keine leichte Sache die Einförmigkeit zu vermeiden; der gewandte Künstler hat aber mit verschiedenen kleinen, wohlersonnenen Motiven diesem Uebel zum Theil abzuhelfen gewußt. Daß der Gegenstand jedoch dürftig und für mahlerische Darstellung 20 unbequem war, zeigt die beygebrachte Episode von Männern, welche eine Bank und Gefäße hereintragen, nur allzudeutlich.

Schwur des Papstes Leo III.

Die Erfindung des vierten Bildes, wo Papst Leo III seine Unschuld beschwört, soll ebenfalls Rafaeln angehören. 25 Sie ist einfacher, gefälliger und mehr in seiner gewöhnlichen Manier, auch ist Julius Romanus in der [95] Ausführung glücklicher gewesen und hat sich, mit mehr meisterlicher Frey- heit benommen. Nur schade daß dieses Werk, weil es über dem Fenster steht, und bloß vom Reflex beleuchtet wird, wenig 30 genossen werden kann.

Allegorische Figuren.

Im Saale Constantins hat Rafael nicht mehr als die beyden Figuren der Freundlichkeit (Comitas) und der Ge-

rechtigkeit, mit Oehlfarben, auf die Mauer und wahrscheinlich kurz vor seinem Tode gemahlt, die andern Bilder sind erst nachher von Julius Romanus, und, unter desselben Anleitung, von andern Schülern in Fresko ausgeführt worden. Es ist zu vermuthen, daß Rafael nur zu der Schlacht gegen 5 den Maxentius eine vollendete Zeichnung hinterlassen und daß zu den übrigen drey grossen Bildern nur flüchtige Skizzen vorhanden gewesen; wenigstens hat Julius Romanus, sowohl in dem Bild von Uebergebung der Stadt Rom, als in dem andern wo Constantin sein Heer anredet, Gelegenheit 10 gefunden, seine eigenen Erfindungen mit anzubringen. Außerdem rühren noch alle übrige allegorische und andere Figuren und Bilder unter und neben den vier großen Gemählden von ihm her.

Die beyden Figuren der Freundlichkeit und Gerechtig- [96] 15 keit sind in einem großen Styl gezeichnet und gemahlt, und im Verhältniß gegen die übrigen Mahlereyen des Saales nur zu kräftig. Die Freundlichkeit hat einen schönen Kopf und reizenden Haarputz, auch ist sie gut beleuchtet; aber die Falten ihres Gewandes sind nicht so zierlich und einfach schön 20 wie an manchen andern Rafaelischen Figuren. Wenn schon die Ausführung überhaupt sehr meisterhaft und leicht ist, so ist doch die Zeichnung in den Theilen nicht vernachlässigt, nur das linke Auge scheint etwas zu groß und zu offen, und da wo der linke Arm an die Brust gränzt, giebt es zu viele 25 Falten. Die Stelle scheint, nicht mit genug Rücksicht, treu der Natur nachgeahmt.

Es fragt sich ob das Lamm, auf welches die Figur den Fuß gesetzt hat, ein hinlänglich bedeutendes Attribut zur Bestimmung des Characters derselben sey? 30

Die Gerechtigkeit ist etwas grauer und schmuziger colorirt als die Freundlichkeit und ihr Kopf weniger natürlich und gemüthlich, dagegen sind die Falten besser gerathen, die Stellung sehr zierlich, und die Zeichnung im Ganzen vortrefflich. Besonders ist der erhobene linke Arm sehr schön. 35

Ihr zur Rechten steht ein Strauß als Atribut, die Bedeutung desselben ist schwer zu errathen.

[97] Schlacht des Constantin.

Die Schlacht des Constantin, oder vielmehr der Sieg desselben über den Maxentius, ist, in seiner Art, ein vollkommenes Gedicht, wie das Incendio del Borgo in einer andern, und gehört ohne Zweifel mit unter die vorzüglichsten Producte von Rafaels Geist. Er hat darin, mit bewundernswürdiger Kunst und Verstand, den bedeutendsten Moment und die besten Motive, welche kriegrische Auftritte darbieten, gewählt, und auf diesem Wege, nicht nur seinen Gegenstand, sondern gewissermasen dieses ganze Fach erschöpft. Die Schlacht des Constantin scheint in Rücksicht der Erfindung wirklich ein unübertreffliches Werk zu seyn, denn sie hat bis jetzt allen Künstlern, welche einen ähnlichen Gegenstand behandelt, zum Canon gedient, und selbst die besten sind genöthigt gewesen, in interessanten Stellen, mehr oder weniger offen oder versteckt, von ihr zu borgen.

Julius Romanus hat sich mit der Ausführung dieses Bildes Ehre gemacht, er erreicht freylich die Arbeiten des Meisters weder im Colorit noch im lebendigen Ausdruck, noch in der Uebereinstimmung der Formen und Farben; aber man sieht überall die beste Intention und viel Fleiß. Die Behandlung ist auf die Art, wie im Heliodor und [98] Attila, die Farben wohl in einander vertrieben, und nur selten Schraffirungen gebraucht, doch sind die Striche nicht so kühn und leicht, deswegen auch die Contouren alle ein wenig hart und schwer ausfallen. Die Zeichnung ist an sich ausführlich, aber nicht immer untadelhaft, das Colorit ist stark genug, nur ein wenig troken und roh. Im Licht sind die Fleischtinten ziegelfarbig, in den Schatten schwarz und schmutzig.

Taufe Constantins.

Die Taufe Constantins hat Franz Penni, il Fattore genannt, ausgeführt. In Vergleichung mit der Schlacht ist es schwächer, verwischter und unentschloßner, sowohl in Farbe als Behandlung, man bemerkt hin und wieder verschobene, kleinliche, unrichtig gezeichnete Stellen, aber daneben auch viel Wahres und Gemüthliches im Ausdruck, welches, so wie der

auf die Ausführung verwendete Fleiß, gelobt werden muß. Die Gewänder sind hübsch gelegt, ihre Massen aber werden oft unterbrochen, und verlieren daher das Auffallende, Wirksame.

Schenkung.

5

Das Gemählde von der Schenkung der Stadt Rom an den Papst Silvester wurde von Rafael da Colle aus- [99] geführt. Es ist sehr bestimmt, meistens auch gut gezeichnet, und der Ausdruck in den Gesichtern lebhafter als im vorigen Bild, die Behandlung kecker, und das Colorit nähert sich 10 in Stärke und Ton der Schlacht des Constantin. Es ist rußig in den Schatten, im Licht ziegelfarbig und grell aufgehöht. Die Gewänder sind zum Theil schön gelegt, nur sollten die Massen reiner gehalten seyn, es fehlt überhaupt im ganzen Werk die Ruhe. 15

Nachdem wir nun die einzelnen Kunstwerke Rafaels durchgegangen, erheben wir uns zu einem allgemeinen Blick über sein Talent, und betrachten selbiges nach den verschiednen Rubriken, in welche man die Eigenschafften und Erfordernisse eines Bildes einzutheilen pflegt. 20

Von der Erfindung in Rafaels Werken.

Die Gabe der Erfindung hat kein neuerer Künstler in dem Grade besessen, wie Rafael, keiner so glücklich, wie er, jeden Gegenstand von der besten und treffendsten Seite aufzufassen und darzustellen gewußt. Bey der Fruchtbarkeit, der 25 großen Mannigfaltigkeit seiner Gedanken, bey dem poetischen Talent, welches ihn immer nach der Höhe zieht, und zum kühnern Fluge reitzt, [100] mischt er doch selten etwas überflüssiges in seine Werke. Die Hauptsache behält immer die Herrschafft, die Nebensachen werden niemals zu mächtig.[1]) 30

[1]) Es giebt unsers Wissens nur zwey Beyspiele, wo man ihn des Gesuchten oder Spitzfindigen zeihen könnte, das eine wo, zum wenigsten in der Anwendung, nicht sein gewohnter Geschmack herrscht, kömmt iu einem der Deckengemählde im Zimmer der Schule von

Unbestochen und streng prüft er alles, ordnet alles, und wählt die nächsten einfachsten Mittel, um den vorgesetzten Zweck zu erreichen, darum scheint Rafael in seinen besten Werken nicht eigentlich zu erfinden oder zu dichten, sondern er läßt uns
5 glauben, alles sey unmittelbar aus der Sache selbst, und gleichsam ohne sein Zuthun, entsprungen, es könne und müsse nur so und nicht anders seyn. Diesen Character der Ueberredung, des Natürlichen, Ungezwungenen, der höchsten Wahrscheinlichkeit tragen fast durchaus alle, selbst die feinsten und
10 glänzendsten Gedanken in Rafaels Bildern, und werden dadurch noch um so [101] viel anziehender. Einigemal ist es ihm gelungen, seinen Gegenstand ganz zu erschöpfen, oder mit andern Worten, demselben alles Bedeutende und Zweckmäßige so rein und vollkommen abzugewinnen, daß die nachfolgenden
15 Künstler keine unbenutzte Motive, oder eine andere eben so interessante Seite für die Darstellung ausfindig machen konnten, und also sein Werk als Canon anerkennen, dasselbe wiederholen, oder nothwendig schlechter werden mußten. In diesem Falle haben sich selbst die größten Meister be-
20 funden, welche seit Rafaels Zeiten eine Verklärung, einen Kindermord, oder die Pest zu mahlen unternommen. Eben so hat die Bataille von Constantin allen Künstlern, welche, im heroischen Sinne dieses Fachs der Kunst, namhafte Werke geliefert, zum Muster dienen müssen. Sie sind nebst noch
25 mehrern andern, die zwar nicht so oft nachgeahmt worden,[1] als Darstellung im Ganzen betrachtet, vollendete Werke, und in so ferne sich von dem Möglichen urtheilen läßt, unübertrefflich. Es gibt sogar ein paar Beyspiele, wo Rafael selbst, indem er eine Geschichte zum zweytenmale darstellte, aus
30 Ueberzeugung das Beste, Zweckmäßigste und Ausdruckvollste

Athen vor, an der Figur der Philosophie, deren Gewand querdurch aus vier Streifen zusammengesetzt ist, welche, mit Stickerey und Farben, auf die vier Elemente anspielen; das andere ist der Vogel Straus, bey der Figur der Gerechtigkeit, im Saale Constantins,
35 dessen Bedeutung dunkel, ungewohnt und deswegen nicht recht faßlich ist.

[1]) Das Incendio del Borgo, das Opfer zu Lystra, Pauli Predigt zu Athen, der Tod Ananias u. a. m.

gefunden [102] zu haben, genöthigt war, sich zu wiederholen, wie solches in den Figuren des Moses und Jacobs, in den Gemählden vom feurigen Busch und der Himmelsleiter geschehen ist, welche in den Logen, so wie in den Stanzen auf ähnliche Art gebildet sind.

Aus eben diesem Grund, aus der Ueberzeugung vom Guten und Wahren, hat unser Künstler in mehreren seiner Bilder den Massaccio vor Augen gehabt, und besonders in der Vertreibung des Adams und der Eva aus dem Paradiese, in den Logen, jenes Gemählde in der Capelle Brancacci, all Carmine, zu Florenz verbessert nachgeahmt. Die Figur des Kaisers Constantin in der Bataille gegen den Maxenz soll aus einem Basrelief im Pallast Justiniani entlehnt seyn, und im Opfer zu Lystra diejenigen, welche den Ochsen schlachten wollen, aus einem andern Basrelief, welches jetzt in der florentinischen Sammlung ist. Freylich hat es auch nicht an Tadlern gefehlt, welche ihm deswegen Armuth der Erfindung vorgeworfen, und sein großes, schöpferisches Talent läugnen wollten; sie scheinen aber den Unterschied nicht bedacht zu haben, der sich in diesem Fall zwischen einem mittelmäßigen und einem vortrefflichen Künstler findet, jener wird aus Mangel, Armuth und Trockenheit des Geistes zum Raube verleitet, er macht eine ungeschickte Anwen- [103] dung desselben, das Mißverhältniß zwischen seinem eignen Erzeugniß und diesen fremden Theilen zeigt sich auffallend zu seiner Schmach und zum Verdruß des Beschauers. Wenn hingegen ein großer Mann, wie Rafael, auf welchen kein Verdacht fallen kann, es habe ihm an eigner Erfindung gemangelt, eine Figur oder den Theil eines fremden Kunstwerks unverbesserlich gedacht und zu seinem Zwecke passend findet, wenn er sie darum in sein Werk aufnimmt, und mit den Elementen desselben so verwebt, daß sie nun ein gleichartiger, mitwirkender Theil davon werden; so erwirbt er sich ohnstreitig ein Recht darauf, und eignet sich solche an. Hätte er sie nicht gefunden, da er ihrer bedurfte, so würde er etwas ähnliches erfunden haben, und es geschieht wohl öfters, als man gemeiniglich glaubt, daß große Künstler sich in Gedanken begegnen, und daß ihr-

Werke sich in einigen Theilen ähnlich sind, ohne daß einer die Absicht gehabt, den andern zu copiren. Wenn aber Rafael die genannten Stücke auch wirklich absichtlich entlehnt, so verdient er noch immer Lob dafür, daß er, weise und bescheiden, das 5 Gute überall zu suchen und zu schätzen wußte, und aus Liebe zum Besten, zur Wahrheit, dem Ruhme neu zu seyn, entsagt hat. Möchte nur dieser Geist, der einzige, welcher uns sicher vorwärts zum [104] Guten leitet, länger gedauert haben, oder zum Besten der Kunst jetzt unter uns wieder erwachen.

10 **Von der Anordnung.**

Das Capitel über die Anordnung in Rafaels Werken könnte sehr weitläufig werden, wenn man, da er hierinn unter den neuern der vollkommenste Meister war, alle seine vatikanischen Bilder mit Rücksicht auf diesen Theil der Kunst, 15 von Stück zu Stück durchgehen, und ihre Verdienste gehörig aus einander setzen wollte; wir müssen aber jedem wackern Künstler und ächten Liebhaber wünschen, daß er sie selbst sehen möge, denn sie sind die vorzüglichste, ja man kann hinzusetzen auch die einzige Schule, in welcher man hierüber 20 deutlichen Unterricht erlangt. Mit dem größten Ernst und Eifer kann der Schriftsteller nicht vollkommen anschaulich und deutlich werden, und den Kupferstichen fehlt es in diesem Falle, wenigstens im Detail, meistentheils an gehöriger Strenge und Genauigkeit. Wir wollen daher, um wenigstens in der 25 Uebersicht von Rafaels Kunstcharacter keine Lücke zu lassen, im Allgemeinen und Besondern nur das Nothwendigste anzeigen, und uns dabey so kurz und deutlich als möglich zu fassen suchen.

Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist von der [105] 30 besondern Anordnung seiner Theile, Gruppen, einzelner Figuren und Glieder sorgfältig zu unterscheiden, jenes sind die allgemeinen großen Schönheiten, die im Plan des Ganzen liegen, dieses einzelne Zierrathen, womit der Meister sein Werk geschmückt, angenehmer und unterhaltender gemacht hat. 35 Man erlaube uns bey der Verwandschafft der bildenden und redenden Künste, zur nähern Versinnlichung dieser Sache ein

Gleichniß von der Poesie herzunehmen. Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist der Disposition der Materien im Gedichte gleich, und die besondere Anordnung der Glieder ist, wie der Versbau, Klang und Wortfall; jene gehört fast ganz der Erfindung an, oder ist zum wenigsten innigst mit derselben 5 verbunden, das Genie übt sie zwar fast immer, ohne ihre Regeln genau zu kennen, und ohne Genie wird es wohl umsonst seyn, sie nach Regeln ausüben zu wollen; diese aber ist eine Tochter des Fleisses, gewandter Uebung und Geschmacks, man kann ohne dieselbe ein großer Künstler seyn, und sie allein 10 macht ihn nicht aus; doch wird er eine solche nicht verschmähen, leicht fassen, anwenden, und seinen Werken dadurch noch mehr Werth ertheilen können.

In der allgemeinen Anordnung eines Bildes wird [106] wohl immer mit Recht eine gewisse Symetrie beobachtet. 15 Es ist dem Beschauer angenehm den Hauptgegenstand gerade vor sich zu sehen, er will aber auch das Uebrige, das Minderwichtige, nicht gerne verlieren, er will nicht gerne auf einmal sehr angestrengt und gleich darauf wieder müßig und gleichgültig seyn. Diese Bedingungen machen in jedem Bilde eine 20 Mitte und Gegensätze hüben und drüben nothwendig, damit Gleichgewicht im Ganzen entstehe, welches der Mahler um so weniger aus der Acht lassen darf, als er auch dafür sorgen muß, das Interesse auf die ganze Fläche seines Bildes so auszutheilen, daß keine leere Stelle, die nichts Anziehendes 25 enthält, in demselben übrig bleibe.

Rafael scheint diese Grundsäze stets gegenwärtig gehabt zu haben, er hielt indessen die Bedeutung und den Ausdruck, mit Recht, für höhere Pflichten, als daß er nicht, wo es dieselben erfoderten, Ausnahmen von der Regel gemacht haben 30 sollte. Niemand wußte so gut wie er, sich in einen gegebenen Raum zu fügen, und seine Gewandheit in diesem Stück ist in der That bewundernswürdig. Die sonderbaren Formen, welche Thüren, Fenster und Gewölbe oft zur Bedingung seiner Bilder gemacht haben, scheinen ihm nicht nur keine 35 Hindernisse in den Weg [107] zu legen, sondern müssen blos dazu dienen um seiner Kunst noch mehr Glanz zu leihen.

Die Disputa über das Sacrament ist in Rücksicht auf Anordnung überhaupt zwar das schwächste von Rafaels Bildern im Vatikan, indessen sieht man doch an demselben die Befolgung der oben angegebenen Regeln. In der Mitte theilt
5 die Dreyeinigkeit und das ausgesetzte Abendmahl auf dem Altar das Gemählde, auf jeder Seite ist den Heiligen, Kirchenvätern, Patriarchen und Engeln ohngefähr ein gleiches Maas von Interesse zugetheilt. Man kann dieser Anordnung des Ganzen vorwerfen, daß sie etwas zu auffallend symetrisch
10 sey, zwar nicht wegen dem gleichen Gewicht, welches auf jede Seite des Bildes gelegt ist, sondern weil die in der Höhe schwebenden Engel die Linie von der Reihe Patriarchen und Heiligen wiederholen, welche neben Christus zu beyden Seiten auf Wolken sitzen, und weil die Dreyeinigkeit mit goldner
15 Glorie sich sehr ausnimmt, und in einer ganz geraden Linie über dem Altar und der Hostie steht. Maria und Johannes Bapt. sollen zwar eine Art von Kegelgruppe damit formiren helfen, sind aber mit den göttlichen Figuren nicht innig genug verbunden, noch von den übrigen hinlänglich abgesondert.
20 [108] Der Parnaß ist im allgemeinen ohngefähr nach eben der Regel angeordnet wie die Disputa, nur ist die Kunst der Anordnung gebildeter und versteckter. Apollo sitzt in der Mitte, zu beyden Seiten die Musen, deren Gruppen durch die zunächst stehenden Dichter mit den größern Hauptgruppen
25 in den Winkeln des Bildes verbunden sind. Fein ist der Gedanke und schön in die Anordnung verschlungen, daß Homer gleichsam für eine Muse gerechnet wird, zwar gehört seine Figur nicht zur Gruppe der vier Musen zur linken, steht aber zunächst bey denselben und zeichnet sich durch mehr Be-
30 wegung und Handlung von den übrigen Dichtern aus, wodurch das Gleichgewicht auf dieser Seite hergestellt wird.

Die Schule von Athen ist als ein herrliches Muster der Anordnung zu betrachten, Plato und Aristoteles mit zwey Reihen ihrer Zuhörer, stehen in der Mitte, Socrates unter-
35 weißt auf der einen Seite; ihm und der Gruppe seiner Zuhörer entgegen steht der Philosophe, welcher einem die Stufen hinan steigenden Jüngling den Weg zeigt, und ein

anderer, der einem Schüler dictirt 2c. Die beyden großen Gruppen von Pythagoras und Archimedes stehen im Vordergrund einander ebenfalls gegenüber, Diogenes füllt den leeren Raum auf der Treppe in der Mitte aus; [109] weil aber die Gruppe vom Pythagoras und was derselben anhängt 5 weiter als die Gruppe des Archimedes in das Bild hineintritt, so liegt er etwas weiter nach dieser Seite zu, und hilft das Gewicht derselben vermehren. Ueberall ist die Gruppe der Gruppe, Handlung der Handlung entgegengesetzt, jedes Gewicht hat sein Gegengewicht erhalten, Symetrie und 10 Contrast herrschen durch das ganze Bild und in allen Theilen desselben.

Heliodor besteht eigentlich nur aus zwey Hauptstücken, hier die Bestrafung des Tempelräubers, und am andern Ende das erschrockne Volk, das durch die Gegenwart des Papstes beschützt 15 zu seyn scheint, der, ruhig und ernst, der Strafe zusieht, sieht wie die Kraft seines Willens am Heliodor vollzogen wird. Der betende Hohepriester ist als ein Nebenwerk oder untergeordnete Figur behandelt und dient in der Anordnung blos dazu die beyden Hauptgruppen zu verbinden. 20

Attila ist ohngefähr auf gleiche Weise angeordnet. Attila mit seinem Heer ist dem Papst und seinen Begleitern entgegengesezt, auf der Seite von diesen sind noch die drohenden Apostel, und so wiegen die wenigen Figuren der einen Seite die grössere Zahl der andern, durch die Zugabe von mehrerer 25 Kraftäußerung auf.

[110] In der Messe zu Bolsena steht der Priester, als Hauptfigur des Bildes, fast in der Mitte desselben und als solche erhält er durch die Chorknaben, mit denen er gruppirt, das Uebergewicht über die Figur des Papsts, der gegenüber 30 kniet, und als die andere Hauptfigur zu betrachten ist. Die Cardinäle und Schweitzer wiegen durch Grösse, Masse und helle Farben die entgegenstehende Gruppe des Volks auf. Man wird leicht bemerken, wie Rafael im Heliodor, Attila, in der Messe zu Bolsena zwar etwas mehr Freyheit gehabt, 35 aber sich auch zugleich freyer benommen, als er zuvor in der Disputa über das Sacrament, im Parnass und in der Schule

von Athen gethan hatte. Das Incendio del Borgo war ihm
zu dieser freyen Art anzuordnen noch mehr behülflich. Da
der Gegenstand selbst den Ausdruck der Verwirrung, der Noth
und Angst erfordert, und also die Symetrie mehr zu ver-
5 stecken befiehlt; so ist solche darum in diesem Gemählde noch
weniger auffallend und nur im Allgemeinen beobachtet. Die
Mittelgruppe der flehenden Figuren und der Frau, welche ihr
Kind im Schoße zu bergen sucht, ist mit der andern fliehenden
Frau und den vor derselben herlaufenden zwey Kindern genau
10 verbunden, so daß sie fast nur ein Ganzes auszumachen
scheinen. Diese fliehende Frau, das Mädchen, welches denen,
die löschen, Was- [111] ser reicht, nebst dem Manne, welcher
die Gefäße abnimmt, sind den Figuren des jungen Mannes
der sich von der Mauer herabläßt und demjenigen, welcher
15 sich auf die Zehen hebt, um das Kind zu empfangen, das
ihm von der Frau aus dem brennenden Hause zugereicht
wird, entgegengesetzt, und eben so der Jüngling, welcher seinen
Vater rettet, der berühmten Figur des Weibes mit den
Wasserkrügen.

20 Die Schlacht Constantins verdient in Rücksicht auf die
Kunst der Anordnung unter die größten Meisterstücke unsers
Künstlers gezählt zu werden, wir halten sie auch dießfalls in
ihrer Art für eben so vollkommen und preißwürdig als die
Schule von Athen in der ihrigen ist. Denn, wenn das auf-
25 fallend Zierliche, Geordnete, Abgewogne bey dieser sich zu der
ruhigen Würde des Gegenstandes sehr gut schickt, so hatte die
Kunst doch wenigstens den Vortheil, daß sie sich zeigen durfte.
In der Schlacht Constantins aber, wo Unruhe und Getümmel
herrschen mußte, konnte sie nur versteckt wirken, also wurde
30 hier ohne Zweifel ein noch grösserer Aufwand erfordert, um
zu gleichem Grad der Vortrefflichkeit zu gelangen. Der Kaiser
Constantin ist eigentlich Mittelpunct und die Hauptperson des
Ganzen, das siegende Heer folgt seinem Füh- [112] rer und
vor ihm her ist Flucht und Niederlage der Feinde. Bey aller
35 anscheinenden Verwirrung, Unruhe und Geräusch ist dennoch
immer einer jeden Gruppe, oder Masse von Figuren, eine
andere entgegengesezt, die ihr das Gleichgewicht hält; kein

Theil des ganzen, großen Bildes ist müßig, oder leer, keiner überwiegt, sondern das Interesse ist, von der Mitte aus, mit unübertrefflicher Kunst und weisem Bedacht gegen die Enden des Bildes gleich abnehmend ausgetheilt.

Diesen Betrachtungen über Rafaels Werke, die Anordnung 5 im allgemeinen betreffend, wollen wir nun noch einiges von der Anordnung der einzelnen Theile beyfügen.

Der Wohlklang eines schönen Verses ergötzt das Ohr des Hörers, auch ohne daß derselbe die Ursache, welche dieses Vergnügen bewirkt, einsieht, und eben diese Bewandniß hat 10 es in der bildenden Kunst mit der Vertheilung und schönen Anordnung der Glieder und Theile von Figuren, oder ganzen Gruppen; sie gefällt und vergnügt allgemein und zum wenigsten sinnlich, wenn auch die geheime Kunst davon nicht begriffen wird. Rafael erkannte dieses viel zu gut, als daß er 15 nicht die möglichste Sorgfalt und allen Fleiß darauf verwendet haben sollte; und in der That, an Geschmack, Zierlichkeit, [113] Gewandheit und leichter freyer Bewegung, da wo die Umstände ihm enge Fesseln anlegen, hat ihn von allen neuern keiner je erreicht. Immer ungezwungen und natürlich, scheinen 20 seine ausstudirtesten Gruppen ein Werk des Zufalls zu seyn, und demohngeachtet sind einige derselben von solcher bewundernswürdigen Eleganz, daß sie selbst den besten Werken der Alten nahe kommen.

In den vier allegorischen Figuren der Decke im Zimmer 25 der Schule von Athen und in den vier andern Bildern daselbst, das Urtheil Salomons allein ausgenommen, welches künstlicher und zierlicher geordnet ist, bemerkt man noch nichts ausgezeichnet gutes von dieser Art, unser Künstler scheint damals noch mit dem bloßen Contrast zufrieden gewesen zu 30 seyn. In der Disputa über das Sacrament ist aber alles schon viel kunstreicher; doch bediente er sich auch hier meistens nur noch der dreyeckigten Form, wie die schönsten Stellen dieses Bildes zeigen, im Parnaß versuchte er, in den Gruppen der Musen mit dem Apollo, die Extremitäten der Figuren, 35 Hände, Füße, Köpfe mehr in einem Kreise herum anzuordnen, welches die vollkommenste Form ist. Sie gelang ihm zwar

nicht ganz rein, unterdessen sind beyde Gruppen doch sehr zierlich, anmuthig und von großer Mannigfal- [114] tigkeit. Bey der Schule von Athen ist die Stellung der Hände des Plato und des Aristoteles vorzüglich schön und besonders die
5 Gruppe des Archimedes mit seinen Schülern, ein Meisterstück der Anordnung, die entgegengesezte Gruppe vom Pythagoras und den Figuren um ihn her ist ebenfalls schön, obschon sie jener nicht gleich kömmt.

Das Gemählde von der Klugheit, der Mäßigkeit und
10 Stärke ist überhaupt reizend angeordnet, der Knabe, welcher eine Fackel hält, füllt den Raum zwischen der Klugheit und der Mäßigkeit sehr schön aus, auch die beyden Kinder, deren das eine neben der Stärke Zweige von der Eiche bricht, das andere der Klugheit den Spiegel vorhält, können für muster-
15 haft gelten, weil sie zugleich Contrast und Symetrie haben. Die Gruppe vom Heliodor, dem Reuter und den zwey herabschwebenden Jünglingen, kann als vortreffliche Anordnung, selbst neben der vom Archimedes und seinen Schülern bestehen, auch ist die von den Weibern in eben demselben Gemählde
20 sehr schön. Wir bemerken ferner als vorzüglich die Weiber mit Kindern, welche in der Messe von Bolsena, zur linken im Bilde sitzen, den Attila und besonders den Noah, welchem Gott befiehlt die Arche zu bauen, in der Decke dieses Zimmers, auch die Gruppe der Weiber [115] und Kinder
25 auf dem Vordergrunde im Incendio del Borgo ist werth hier angeführt zu werden.

Die Schlacht Constantins wurde schon oben, in Rücksicht der Anordnung des Ganzen, als ein Meisterstück gelobt und sie enthält auch, wenn wir die Anordnung ihrer Theile be-
30 trachten, eine Menge Schönheiten. Die Gruppe von dem Alten Krieger, welcher den erschlagenen Jüngling aufhebt, ist bekannt und so vortrefflich, daß es unnöthig wäre, noch andere Beyspiele zum Beweiß anzuführen.

Rafael hat sich immer in acht genommen, die Figuren
35 mit Gliedern quer zu durchschneiden. Er wählte auch niemals

Stellungen wo von irgend einem Theile der Figur nur wenig erscheint, welches insgemein Undeutlichkeit verursacht, sondern ein Glied, Gliedestheil, Gewand, und was es sonst seyn mag, ist entweder ganz verborgen, oder es kömmt so viel von demselben zum Vorschein, daß seine Form unzweifelhaft und deutlich in die Augen fällt. Nie läßt er zwey Glieder, oder Theile in gleicher Richtung mit einander laufen, so daß nur ein Streifen dazwischen bliebe, noch weniger darf [116] sich ihr Contour nur blos berühren, sondern er tritt entweder beträchtlich weit herein, oder bleibt so entfernt, daß nie eine Zweydeutigkeit statt finden, das Auge ohne Mühe jedes Ding leicht unterscheiden kann, und nirgends Einförmigkeit oder Wiederholung, sondern überall Contrast, Wechsel und Mannigfaltigkeit entsteht.

Da wo Contoure zusammen stossen, sich abschneiden, sah unser Künstler sich allemal wohl vor, daß solches nicht in einem spitzen Winkel geschehe, und dadurch ein kleines magres Aussehen gewönne, sondern sorgte, auf allerley Weise, daß jedes Zusammenstossen und Durchschneiden der Linien in möglichst stumpfen Winkeln und, dem zufolge, sanft und gefällig seyn möge.

Rafaels Ausdruck.

Ausdruck der Leidenschafften ist dasjenige von unsers Künstlers Verdiensten, welches am meisten anerkannt ist, und worinn er allgemein für den größten Meister geachtet wird. Seine Bilder sind auch in der That vorzüglich vor allen andern, ganz Herz, Gemüth und Seele.

Diese glänzende Seite in Rafaels Kunstcharacter wird sich am deutlichsten entwickeln lassen, wenn wir uns die Mühe nehmen, eins von seinen einfachern Ge- [117] mählden in den Stanzen, blos in Rücksicht auf den Ausdruck zu betrachten. Es ist die Messe von Bolsena. Der Mahler hatte in diesem Bilde die verschiedenen Grade des Affects darzustellen, welche die Wundererscheinung, daß aus einer geweihten Hostie Blut fließt, in den Personen nach dem besondern Character einer jeden hervorbringt. Wir werden sehen, wie er diese Aufg

behandelt, und ob es ihm gelungen, diese Wirkungen ange-
messen und deutlich auszudrücken.
Mit Erstaunen sieht der Priester die blutige Hostie an,
das befleckte Tuch will der sich öffnenden Hand entfallen.
5 Es ist dem Mahler geglückt, selbst das Unbewegliche, das
gleichsam Versteinerte, im Augenblick des Erstaunens, in die
Stellung des Priesters zu legen. Den Papst, welcher gegen-
über kniet und die Hände zusammengelegt hält, kann der Vor-
fall in seinem Gebet kaum ein wenig aufhalten, er sieht auf
10 den Priester, sieht seine Verwunderung und die Ursache der-
selben. Ihm ist das Wunder kein Wunder. Er weiß alles,
faßt alles, und ihn bewegt nichts. Von den beyden Cardi-
nälen, die zunächst hinter dem Papst auf den Stufen knien,
sieht derjenige, welcher die Hände auf die Brust gelegt hat,
15 grimmig auf den Priester hin; er sieht, daß die [118] Wunder-
erscheinung von desselben Unglauben herrührt, und glüht da-
rum auf, in heiligem Eifer, er ist ganz Bewegung und Leben,
seine Augen funkeln, das graue Haar fliegt, die Finger scheinen
sich zitternd zu bewegen, von zorniger Wallung geröthet.
20 Sein Nachbar von minder lebhaftem Temperament und blassem
Gesicht, bleibt gelassener, er sieht mehr auf das so geschieht,
als auf die Ursache desselben, und betet zum Herrn, der im
Wunder erschienen ist. Hinter den Cardinälen knien zwey
Prälaten. Der jüngere sieht aufmerksam auf das was vor-
25 geht, doch ohne viel weitern Antheil zu nehmen, hingegen
dem nähern, bejahrten, blassern, dessen Gesichtszüge fast an
Karrikatur gränzen, ist die Sache sehr bedenklich; erstaunt
zieht er die Augenbraunen hoch empor, und überlegt was wohl
daraus entstehen könne, und werde. Die Schweizer sind
30 natürliche gute Wesen, mit Knechtsgesichtern, nicht fähig in
die Sache und Ursache einzudringen; der hinterste sieht blos
den Papst an, ein anderer bleibt ganz ungerührt, und schaut
aus dem Gemählde heraus, der vorderste zeichnet sich vor
den andern durch edlere Züge aus. Ehrlichkeit und Bon-
35 homie sind auf sein Gesicht geprägt. Liebliche Bilder schöner
harmloser Jugend erblickt man in den vier Chorknaben. Der
so zunächst am Priester kniet, mit einer wahren [119] Engels-

physiognomie, hat schon gesehen und begriffen, und wendet sich zu dem hintersten um,[1]) dieser ist das anmuthigste Bild jugendlicher Gutmüthigkeit, Unschuld und Einfalt, blühend von Farbe, lichtbraune Locken hängen ihm von der Scheitel herab, er sieht bewegt und erstaunt zu, und öffnet die Lippen, wie 5
zum sprechen und dem andern zu antworten; der Dritte ist jünger, noch kaum über die Jahre der Kindheit hinaus und hat den ungemischten Ausdruck von Aufmerken und Begierde zu sehen was vorgeht, der nächste hat am meisten Jahre und Unterricht, die Hand auf der Brust, scheint er die Hostie zu 10
verehren, und das Wunder glaubig anzuschauen.

In dem Haufen des Volks, womit die Motive allgemeiner und einförmiger sind, ist die Abwechslung und zarte Verschiedenheit des Ausdrucks noch mehr bewundernswerth. Von den beyden Männern, welche erhöhet auf einer Art 15
Bühne stehen, macht einer den andern auf das was geschieht aufmerksam, dieser überlegt mit tiefem [120] Nachdenken, unten drückt eine Figur, von deren Gesicht man wenig sieht, mit aufgehobener Hand, ihre Verwunderung aus; ein Jüngling mit schlichten ganz schwarzen Haaren, und etwas starken 20
Colorit, als ob er viel der Sonne ausgesetzt gewesen, ehrlich, überaus sanft und gutmüthig, schlägt sich glaubig, mit der einen Hand, die Brust, in der andern die Mütze haltend; er giebt der Hand eines äusserst Verwunderten, der hinter ihm steht, laut wird, und aufschreyt, nach, da ihm derselbe, um 25
besser sehen zu können, den Kopf auf die Seite schiebt; über die Schulter des letzten schaut wieder ein anderer, mit äusserster Aufmerksamkeit, herüber, neugierig auf das was geschieht, und hält sich an seinem Vormann an. Ein Bauer mit kurzem Bart und schlichten, an den Enden gelockten Haaren, 30
dessen starke nervige Arme, hohe Backenknochen, eingefallene Muskeln, nebst dem Gewand seinen Stand anzeigen, betet an. Eine alte Frau hält, bewundernd, beyde Hände empor, und ist im Begriff sie zusammen zu schlagen. Eine mit bey-

[1]) Rafael scheint sich zwischen diesen beiden Figuren ein näheres 35
Verhältniß gedacht zu haben, entweder Brüder oder innige Freunde.

nahe ganz verhülltem Gesicht, welche nicht sehen kann, betet mit zusammengehaltenen Händen. Die vorderste stehende weibliche Figur, ganz Einfalt und Gemüth, schlägt ebenfalls die Brust und ruft den Herrn an. Eine von den Frauen
5 welche unten auf der Erde sitzen, drükt ihren [121] Säugling, mit unaussprechlicher Liebe und Inbrunst, an sich, ihr Kuß ist ganz Seele, sie möchte den Liebling und sein ganzes Wesen gleichsam in ihr Herz aufnehmen. Die andere hält ihr etwas grösseres Kind ebenfalls mit beyden Händen an
10 sich, und wendet sich nach zwey kleinen Knaben um, die schön sind, hold wie Liebesgötter, und einander umarmt halten.

Wenn man alle diese zarten Abstufungen einer einzigen Leidenschaft betrachtet, welche die Ursache der Bewegung und
15 Handlung in diesem Bilde ist, so wird man mit Verwunderung über den Verstand und das große Talent des Mahlers erfüllt werden, der, wie ein geschickter Gärtner, alle Theile seines Bodens aus einer einzigen Quelle nach mannigfaltiger Absicht und Bedürfniß befeuchtet und fruchtbar zu machen weiß.
20 Vielleicht dürfte man über dieses noch zu behaupten wagen, unser Künstler habe in jeder Figur, aus denen das beschriebene Bild zusammengesezt ist, einen ganzen Stand der menschlichen Gesellschaft repräsentiren wollen; denn es ist keinesweges unwahrscheinlich oder übertrieben, sich seine Gedanken so tief
25 und seinen Geist so umfassend zu denken. Wir sehen ja, daß die meisten Figuren in der Schule von Athen, über das was sie im Bilde wirklich [122] sind und darstellen, noch eine weitere Beziehung haben. Character, Handlung, Stellung, manchmal sogar Nebenwerke erinnern uns an ihre Lehre.
30 Leben und Schicksale.[1]) Eben derselbe tiefeindringende Sinn hat auch in der Disputa gewirkt, und den Parnaß belebt,

[1]) Wir sehen den erhabenen etwas schwärmerischen Plato nach der Höhe zeigend, den beweisenden, kühlen Aristoteles, den Sonderling Diogen für sich einsam sitzend. Den sinnenden Epiktet, mit
35 seinem einst zerbrochnen Beine, den unterrichtenden Socrates, den lehrbegierigen jungen Alexander, den eleganten Alzibiades, den strengen, erfindenden Pythagoras ꝛc. ꝛc.

nur ist er dort ernster, hier aber heiterer und poetischer, wie der verschiedene Gegenstand es erfordert. Der Ausdruck in Rafaels Werken ist allemal der Handlung genau angemessen, nie frazenhaft übertrieben, immer wahr, oder doch wenigstens wahrscheinlich; wie ein anderer Proteus tritt er in tausend 5 verschiedenen Gestalten auf, ernst, zärtlich, empfindsam, schwach, weise, kühn, ein Held bald und bald ein Schäfer. Bis zu den obersten Stufen der Menschheit, selbst zu den Engeln, empor tragen ihn die Flügel seines Genius; und wenn er es bedarf, so läßt er sich wieder bis zu den Bettlern und 10 Elenden in die Hütten herab, vergißt seines Zwecks nie, und nie der [123] Würde; selbst die niedrige Natur wird bey ihm nicht verächtlich oder niederträchtig. Jeder kleine Umstand ist mit Klugheit benutzt, der Gemüthszustand seiner Figuren offenbaret sich nicht nur aus dem Gesichte, oder der 15 Handlung, sondern wirkt und breitet sich durch alle Glieder und Gliedesglieder aus.

Rafaels Kunst läßt uns fast in allen ihren Theilen ein Fortschreiten bemerken, und so ist auch einige Abänderung im Character seines Ausdrucks. In den Werken aus der frühern 20 Zeit ist er rein, natürlich und von der strengsten Wahrheit, als er aber weiter gekommen war, und anfing die Wirkung, oder das Wahrscheinliche zu suchen, da erlaubte er sich mehr, und jene Gränze der strengen Wahrheit wurde zuweilen ein wenig übertreten. In der Disputa über das Sacrament 25 sehen wir die Menschen mit Neigungen und Leidenschaften, wie im Spiegel, ganz so wie sie sind, wie sie leiben und leben, man befindet sich in der wirklichen Welt; der Parnaß ist hingegen ein poetisches Land, etwas gemüthlich zärtliches, wohlbehagliches, eine milde Schwärmerey verbreitet sich über 30 das ganze Bild, die Figuren nähern sich einander in Sitte und Neigungen, als wenn sie alle zu Einer Familie gehörten, aus Einem Stamme entsprossen wären. [124] In der Schule von Athen haben sie wieder mehr Verschiedenheit, vom Streit der Meynungen, den Unterschied der Begriffe erzeugt; doch 35 herrscht darinn die Uebereinstimmung, welche eine Gesellschaft von cultivirten Menschen zu verbinden pflegt, und heftige

Leidenschaften sind in diesem Werk nicht gebildet. Verglichen mit der Disputa ist der Ausdruck in der Schule von Athen zwar überhaupt eben so natürlich, aber von edlerer Art, so wie auch der Sinn und Styl des ganzen Werks freundlicher 5 und schöner ist.

Im Heliodor, im Attila, und in der Messe von Bolsena erhebt sich der Styl und mit ihm der Ausdruck, der Mahler gewinnt fortschreitend mehr Uebersicht über das Ganze, er herrscht unbeschränkter und freyer im Reiche seiner Kunst, 10 macht immer weniger Striche, aber sie werden immer bedeutender. Nach und nach verschwindet das Ueberflüssige, und was nothwendig ist bleibt allein noch übrig.

Auf diesem Wege der Betrachtung ist es auch, wie wir glauben, am leichtesten möglich, alle Werke des Rafael, jedes 15 nach seinem eigenthümlichen Verdienst, schätzen zu lernen; denn es geschieht oft, daß Kenner und Künstler die Bilder der sogenannten zweyten Manier, [125] das ist diejenigen, welche Rafael kurz vor seiner Ankunft in Rom und in den ersten Jahren seines Aufenthalts daselbst gemahlt, den spätern, 20 von der sogenannten dritten Manier, vorziehen und vorgezogen wissen wollen. Diesem Mißgriff setzt man sich dadurch aus, wenn unbedingt ein Bild gegen das andere verglichen wird; unsere Neigung entscheidet alsdann nicht selten da, wo nur der Verstand das Urtheil sprechen sollte. In jenen frühern 25 Werken bezaubert unser Künstler durch die Grazien des jugendlichen Sinnes, durch seine Unschuld und Einfalt, durch die Treue und Wahrheit, mit welcher er die Natur nachgeahmt hat; in den spätern Arbeiten ist hingegen ein höherer Geist, eine verborgnere Weisheit, dort möchte er allen gefällig, allen 30 verständlich werden, hier will er der Menge blos imponiren, und nur seinen Freunden sich offenbaren. Wenn man daher in einigen Figuren, als zum Beyspiel im Heliodor, in den herabschwebenden Jünglingen, in dem Soldaten hinter dem Heliodor, welcher eine Vase trägt, auch in dem zu vorderst 35 knienden Mädchen, und, im Incendio del Borgo, in der Frau mit den Wasserkrügen, in der andern, welche halb angezogen flieht, und in dem Manne, der sich von der Mauer herunter-

läßt, einen sehr starken, beynahe an Uebertreibung gränzenden, Ausdruck bemerkt, so muß dabey er- [126] wogen werden, daß solches mit Bedacht, und um der Wirkung willen geschehen. Sie stehen an ihrem Orte, in Verbindung mit dem Ganzen, sind wie tiefe Schatten gemacht, die lieblichen heitern Partien zu erheben. Auf einer andern Seite vergleichen sie sich mit dem was wir in den Formen das Grosse nennen, welches innerhalb der Gränzen des eigentlich Wahren in der Natur selten in dem Maase statt findet, wie die Kunst dessen bedarf, und daher auch nur dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit unterworfen ist. Wir ergreifen hier die Gelegenheit einiges über die Frage beyzufügen: ob Rafael, da ihm Größe der Formen und, dem zu Folge, Anspruch auf das Idealische in der Kunst eingeraumt werden muß, mit den Alten zu vergleichen sey? und ob er dieselben in ihren hohen Ideen erreicht habe? Es läßt sich, wie uns dünkt, ohne Bedenken darauf mit Nein antworten. Rafael war nie ganz zu den hohen Begriffen des Erhabenen und Grossen gelangt, wie solche in den Werken der Alten zu finden sind, und seine Figuren der Gottheiten halten keine Vergleichung mit den ihrigen aus. Das Große, welches wir in seinen Arbeiten entdecken, scheint er größtentheils dem Michel Angelo zu verdanken, er ist demselben in einigen Figuren auch nahe gekommen,[1]) und hat sich dabey doch [127] niemals den Vorwurf der Uebertreibung oder gezwungener Stellungen zugezogen. — Was die Schönheit der Formen anbetrift, so sind Rafaels beste Arbeiten, und selbst das Vorzügliche in denselben, doch noch immer nicht mit den Werken der Alten zu vergleichen. Seine Madonnen und Musen könnten Bildnisse seyn, und sind es auch, ohne Zweifel meistentheils, denn ihr Vorzug liegt nicht sowohl in der reinen Schönheit der Formen, als im Natürlichen, im Lebendigen und Geistreichen, in dem Ausdruck von Huld und Gemüth, womit sie über

---

[1]) Incendio del Borgo, Sybillen in der Kirche della Pace, [127] Profet in St. Agostino, in der Verklärung und den Cartons zu den bekannten Tapeten.

unsere Herzen siegen. Eben so gelangen ihm oft Christkinder
und Engel vortrefflich; es sind Wesen von himmlischer Un-
schuld und Einfalt, aber als Schönheiten können sie nicht
gegen den Amor oder die Genien der Alten bestehen. Wenn
5 nun bey den Köpfen keine Vergleichung, zu Gunsten unsers
Künstlers, statt findet, so ist leicht zu begreifen, daß solches
mit den Formen der Glieder noch weniger der Fall seyn
kann. Wollte man endlich Rafaels Ausdruck für stärker,
lebendiger, natürlicher und wahrhafter halten, als die Alten
10 diesen Theil der Kunst besessen haben, so wäre solches zuver-
lässig eine Ungerech- [128] tigkeit gegen diese, denn wir sind
von ihrer Mahlerey wenig unterrichtet, und Werke aus
Marmor sind wegen Mangel der Farbe und um des Wider-
standes willen, den die Materie leistet, zu sehr von Gemählden
15 unterschieden, um eine billige Vergleichung anstellen zu können;
allein die Alten haben ja eben den Weg betreten, auf welchem
Rafael gegangen ist, sie suchten durch den Ausdruck der Leiden-
schaften ihren Werken Interesse, Deutlichkeit und Wahrheit,
sey es auch blos poetische Wahrheit, zu ertheilen, sie hatten
20 also mit unserm Künstler gleiches Bedürfniß, gleichen Zweck,
und schöpften, so wie er, aus der Quelle der Natur, auch
war ihr Vermögen nachzuahmen, nicht geringer als das seinige,
nur stellten sie, vermöge des ganzen Characters, den ihre
Kunst angenommen hatte, wir möchten sagen dem Geschmack
25 der Schule gemäß, die Figuren meistentheils würdiger, nach
einer höhern Idee, und, dem zu folge, stiller und ruhiger vor.
Wir müssen sie überhaupt betrachten, als um eine Stufe höher
hinauf gerückt, ohngefähr in dem Verhältniß, welches in der
Messe zu Bolsena der Papst gegen die übrigen Figuren hat,
30 der ruhig bleibt, weil er würdiger, weiser, unterrichteter und
zuversichtlicher ist, als die Menge die in verschiedenen Graden
von Leidenschaften bewegt wird.

[129] Dem Ausdruck verwandt ist auch jene große Kunst,
mit welcher Rafael die Eigenschafften, oder den Character
35 einer jeden Sache, darzustellen gewußt hat. Wir sehen in
seinen Werken immer einen wesentlichen Unterschied zwischen
Muskeln, Knochen, Sehnen, Haaren, Gewändern, Stein,

Erz, u. s. w. beobachtet, nicht nur in der Form dieser Dinge überhaupt, sondern in der Art der Linien die ihren Contour beschreiben, diese drücken allemal genau die Härte, Weichheit, Stärke, mit Einem Wort die Eigenschafften der Dinge aus, die Knochen eckiger, die Sehnen gerader. In den Haaren 5 schwingen sich die Linien, und setzen nie ab, im Gewand sind sie ein wenig auswärts gebogen, und brechen sich von Zeit zu Zeit, die harten Körper haben scharfe Ecken und Brüche, alles dieses geht durch unzählige Nüanzen des Mehr oder Weniger fort, wie der individuelle Character einer jeden 10 Sache es erheischt.

Dieser Anweisung gemäß betrachte man die Figuren in Rafaels Gemählden, zum Beyspiel etwa den Epictet in der Schule von Athen, und die Verschiedenheit der Linien und des Characters derselben in Fleisch, Knochen, Sehnen und 15 Haaren ꝛc. wird auffallend seyn, man wird auch ohne Mühe bemerken, daß seine ledernen Stiefeln [130] einen weichern Contour haben als sein Gewand, das geübtere Organ wird sogar in eben demselben Gemählde zwischen dem weißen, mit Gold besäumten Mantel des Jünglings, welcher die Treppe 20 hinaufsteigt, und dem gelben Gewand des Bembo gleich daneben einen wesentlichen Unterschied wahrnehmen, und sehen können, daß die Falten des ersten etwas steifer und schärfer gebrochen, als ob er Leinwand wäre, des leztern hingegen runder und weicher als dichteres Wollenzeug gezeichnet sind. 25

Man könnte mit leichter Mühe noch mehrere dergleichen Beyspiele anführen, allein die gegebenen sind sowohl zum Beweis hinreichend, als auch um den aufmerksamen, fähigen Beobachter von Rafaels Werken, zur genauern Untersuchung derselben zu leiten. Wir fügen nur noch die allgemeine 30 Bemerkung hinzu: daß man diesen Ausdruck des Characteristischen schon in dem Gemählde von der Disputa über das Sacrament angewendet sieht, aber mit großer Bescheidenheit und Sorgfalt, nicht ohne den Schein der Mühe; im Parnaß handelt Rafael, wie gedacht, schon freyer, und in der Schule 35 von Athen, welche für die Blüthe aller seiner Kunst angesehen werden kann, ist auch dieser Theil zur schönsten Ausbildung

gelangt. Keine Kunst, kein Zwang, keine [131] Mühe fällt mehr auf, alles ist jetzt Eigenthum unsers Künstlers, ist ihm natürlich geworden. In den folgenden Bildern, wo sein Styl grösser und kühner wird, geht er auch in diesem Stück immer
5 freyer zu Werke, er wendet nunmehr das Characteristische in den Formen, aus theoretischen Grundsätzen, und als Maxime an, er herrscht jetzt unumschränkt über die Kunst, und bedient sich ihrer blos als Werkzeug, wie man sich einer Schrifft oder Sprache, als eines Mittels, bedient, um damit Begriffe und
10 Gedanken auszudrücken und andern mitzutheilen.

Rafaels Zeichnung (Form.)

Wenn man unter der Zeichnung das Ganze der menschlichen Figur verstehen will, nämlich daß alle Glieder richtig gestellt sind, wohl zusammenhängen, gehörige Proportion
15 haben, und sich in ihrem Character nicht widersprechen, da ist Rafael ein vortrefflicher Meister, und unstreitig der beste von allen neuern. Er hat mit grosser Genauigkeit die Wendungen der Glieder beobachtet, und die Richtung oder Mittellinie ist ihm nie entgangen, man trifft daher in allen seinen
20 Gemählden keine einzige steife Figur an, und keine welche nicht in ihren Theilen übereinstimmte, oder ein auffallend Mißverhält- [132] niß hätte. In allen diesen Stücken ist unser Künstler unvergleichlich und musterhaft.

Hingegen in der genauen Richtigkeit und Schönheit des
25 Umrisses, haben es andere Meister, vermittelst der Nachahmung antiker Formen, zum wenigsten eben so weit als Rafael gebracht.

Wenn man alle seine Bilder durchgeht und prüft, so finden sich nur wenige Glieder oder Theile von Figuren,
30 welche vermöge ihrer Form, abgesondert vom Zusammenhange und der Uebereinstimmung mit dem Ganzen, und dem Ausdruck, wozu sie mitwirken, im strengen Sinne, schön zu nennen wären.

Diejenigen, welche der Schönheit, oder jenem höhern, von
35 den alten Statuen abstrahirten Begriff derselben am nächsten kommen, sind:

In der Disputa über das Sacrament.

Der rechte Arm des Adam, ein paar Arme der Engel, welche oben im Bilde schweben, der rechte Arm der stehenden männlichen Figur von grossem Styl zur Linken im Bilde.

Im Parnaß. 5

Das übergeschlagne Bein des Jünglings, welcher Homers [133] Gesang aufschreibt, der Arm der Muse mit der tragischen Maske. Die Beine des Apollo, Pindars linke Hand und sein vorgesetzter Fuß.

In der Schule von Athen. 10

Das stehende Bein des Knaben, welcher schreibt. Der rechte Arm des stehenden Knaben, der dem Archimedes zusieht, die Muskeln sind zwar ein wenig stark angegeben, aber der Umriß überhaupt ist vortrefflich. Der rechte Arm des jungen Menschen, welcher Schrifftrollen herbeyträgt. Die rechte Hand 15 des Pythagoras u. a. m.

Im Gemählde von den drey symbolischen Figuren.

Der linke Arm der Stärke. Der Knabe, welcher der Klugheit den Spiegel vorhält. Der rechte Arm der Mässigkeit.

Im Heliodor. 20

Der unbekleidete Vorderarm des Mädchens, welches auf die Wundererscheinung zeigt. Der Fuß des Heliodor.

Im Attila.

An den beyden Soldaten, welche zuvorderst in der Mitte des Bildes stehen, an dem einen das Bein und Fuß, welche 25 man ganz in der Façe sieht, am andern der ausgestreckte Arm und das vorgesetzte Bein nebst dem Fuß.

Der linke Arm von der Justizia im Saale Constantins.

[134] Im Incendio del Borgo.

Das Bein und die Arme des Mädchens, welche den 30 Männern, die löschen, Wasser zureicht.

Dieses sind, unsern Beobachtungen zufolge, die schönsten und gelungensten Formen in Rafaels Bildern im Vatikan. Es wären aber im Gegentheil eine nicht geringere Anzahl anzuführen, welche in Rücksicht der Form tadelhaft sind. Z. B. 5 in der Schule von Athen: die Beine des Alzibiades und des Mannes, welcher hinter ihm steht. Im Parnaß die ausgestreckte Hand des Homers und die der Laura. Arm und Hand des Apollo womit er die Geige hält ꝛc.

Von dem Pinsel in Rafaels Werken.

10 Wir haben in der Beschreibung der vatikanischen Gemählde schon verschiedenes über ihre Behandlung einfliessen lassen, weil solches mit dem allgemeinen Gang und Fortschritt von Rafaels Kunst in Verbindung steht, und wir dürfen hoffen, daß es hinreichend seyn werde, die Meynung zu berichtigen, 15 welche bey so vielen Künstlern und Kunstliebhabern, entweder aus überliefertem Vorurtheil oder wegen unzulänglicher Kenntniß, noch immer die herrschende ist, daß nehmlich Rafaels Pinsel nicht meisterhaft, nicht leicht, nicht keck genug, und er über- [135] haupt, in diesem Theile der Kunst, kein nachahmens- 20 würdiger Meister sey.

Als Nebenbemerkung erinnern wir hier noch, für diejenigen, welche Gelegenheit haben, Rafaels Werke im Vatikan selbst zu sehen, daß es äußerst merkwürdig ist, zu beobachten, wie gute und schlechte Stimmung auf seine Kunst gewirkt, 25 und Verschiedenheit in der Behandlung zuwege gebracht habe. Man wird solches in dem Gemählde von der Disputa über das Sacrament am leichtesten gewahr. Einiges ist in demselben schon äußerst leicht und keck, mit wenigen geistreichen Strichen gemacht, wie z. B. die ganze Figur Abrahams, und 30 besonders ein weißbartiger, ernster Alter, links im Bilde, gleich hinter dem Prinzen von Ferrara, der Kopf ist ein wundervolles Kunststück von sicherem, meisterhaftem Pinsel, vollendet, ohne einen einzigen überflüssigen Strich, der müßig dastünde, nicht bedeutend und bildend wäre, ja man möchte 35 sagen, daß er unmöglich mit weniger eben so gut hätte ausgeführt werden können; hingegen giebt es wieder andere

Figuren, welche mit vieler Mühe und Fleiß schrafirt sind, und dem Mahler im Verhältniß ein wenig sauer geworden zu seyn scheinen, wie z. B. die Figur Adams, der Prinz von Ferrara u. a. m.

[136] Vom Colorit in Rafaels Werken.

Die vier runden Gemählde, mit symbolischen Figuren an der Decke im Saal der Schule von Athen, haben, wie schon vorhin angezeigt, zwar ein kräftiges, aber doch dabey etwas grelles Colorit, ihre Schatten fallen überhaupt etwas zu sehr ins Rothbraune, die Halbschatten ins Grünlichte, alle Uebergänge des Lichts zum Halbschatten sind gar zu stark geröthet, und die Lichter beynahe weiß; doch gibt es einige vorzüglich gut colorirte Stellen wie z. B. die halbbeschatteten Füße der Poesie, an welchen die dunkeln Partien so saftig und klar sind, daß sie in diesem Stück den Arbeiten des Correggio verglichen werden dürften; die beyden Knaben in eben demselben Gemählde haben das Verdienst eines blühenden Tons.

Im Gemählde von der Disputa über das Sacrament ist zwar immer noch manches von den grünlichten Halbschatten, rothen Uebergängen ꝛc der Deckenstücke übrig geblieben, aber die Töne der Farben sind abwechslender und, dem Character der Figuren gemäß, bald zart und jugendlich blühend, bald stark und von kräftigen, warmen Farben, schwächlich und blaß, braun, von Luft und Sonne gebeitzt, gelb und abgelebt, alles mit größ- [137] ter Treue und Wahrheit der Natur nachgeahmt. Man wird also das Colorit der Disputa zum wenigsten natürlich nennen können, einzelne trefflich gelungene Schattenparthien fehlen auch in diesem Bilde nicht: die linke Hand des heiligen Gregorius, welcher vor dem heiligen Hieronimus sitzt, die beschatteten Stellen an den Beinen des Bramante u. a. m. sind ausnehmend schön und klar, überhaupt sind alle Schatten des Fleisches ziemlich gut, nach dem verschiedenen Ton desselben eingerichtet, bald mehr oder weniger stark, nach Beschaffenheit kälter und grauer oder wärmer und mehr ins röthlich Braune fallend.

Die guten Eigenschafften, welche Rafaels Colorit in der Disputa lobenswerth machen, vermehren sich im Parnaß. Die Töne der Farben werden angenehmer, frischer, blühender, und das ganze Bild gewinnt mehr Uebereinstimmung.

5 In der Schule von Athen ist alles noch besser geworden, daselbst sind die Töne der Farben überhaupt sehr gut und meisterhaft abgewechselt, sind frisch, warm, blühend und, so viel man noch erkennen kann, in allgemeinem Einklang und Verbindung unter sich selbst. In diesem Gemählde verdient 10 nun Rafael ohne Widerrede [138] schon den Nahmen eines guten Coloristen, ob er gleich die Lichter meistentheils noch zu weiß und die Schatten etwas zu braun gehalten hat. Im Heliodor und im Attila mäßigt er seine Lichter mehr, und weil die Behandlung freyer ist, so sind auch die Farben 15 frischer. Die Schatten der Gewänder, welche im Parnaß und in der Schule von Athen oft nur von einer dunklern Farbe sind, werden nunmehr natürlicher und, besonders im Heliodor, mehr gemischt und gebrochen, auch kömmt das Changeant weit seltener vor. Endlich übertrifft die Messe 20 von Bolsena, in Rücksicht des Colorits, alle andere Werke unsers Künstlers. Verschiedene Figuren in derselben z. B. der Papst, die beyden Cardinäle, die Schweitzer, der hinterste Chorknabe und der Jüngling mit der Mütze in der Hand wären des Tizians nicht unwerth, und Rafael erwirbt sich 25 dadurch den gegründetsten Anspruch auf den Ruhm eines großen Meisters auch im Colorit.

Von der Wirkung durch Massen und Beleuchtung.

Den Einfluß harmonischer Farben, der Widerscheine und des Tons auf die Wirkung eines Gemähldes, scheint Rafael 30 niemals zum Gegenstand seiner besondern Aufmerksamkeit gemacht zu haben. Von der Harmonie der Farben wird ein andermal besonders gehandelt werden, [139] hier ist es genug zu erinnern, daß unser Künstler sich mit einfachen Regeln des Contrasts und gleicher Vertheilung der bunten, vornehm-35 lich der rothen Gewänder begnügte. Widerscheine, oder Farben, die sich andern theilemitn, bemerkt man in seinen Werken nie,

und dasjenige was in der Kunstsprache Ton genannt wird, um eine allgemeine Farbe anzuzeigen, die sich über das ganze Bild verbreitet, ist eine spätere Erfindung der niederländischen Schule. Unsere Betrachtungen über die Wirkung in Rafaels Bildern werden sich also blos auf die Beleuchtung im allge- 5 meinen beziehen.

Rafael erkannte, daß ununterbrochene große Massen von Licht und Schatten einen angenehmen, friedlichen Effect machen, daß die Figuren deutlicher in die Augen fallen, und sich durch Gegensatz von Hell und Dunkel besser heben, mit dieser Ueber- 10 zeugung ließ er sein Licht auf jede Figur, so wie es nach ihrer Stellung, ihrem Verhältniß zu den übrigen angehen konnte, breit auffallen, und unterbrach solches so wenig als möglich; die beschatteten Partien stellte er, mit grosser Sorg- falt und Geschicklichkeit hellen Stellen entgegen, und lichte 15 Partien suchte er hinwieder gegen dunkle abzusetzen. In der strengen Beobachtung dieser Grundsätze scheint die Ursache zu liegen, [**140**] warum Rafaels Figuren alle, wenn sie auch nicht groß sind, doch gleichwohl in beträchtlicher Entfernung deutlich in die Augen fallen, wie z. B. die Gemählde in den 20 Logen des Vatikans von unten aus dem Hofe ganz bestimmt erkannt werden können.

Dieser Maxime vom Ab- und Entgegensetzen des Hellen und Dunkeln ist Rafael in allen seinen vatikanischen Werken immer treu geblieben, und hat nur in einigen seltnen Fällen, 25 die gleichsam Ausnahmen von der Regel machen, und Noth- behelfe zu seyn scheinen, Reflexe von einer andern Farbe gebraucht, um seine Figuren desto besser von einander zu unterscheiden.

Schon in den Deckengemählden, im Zimmer der Schule 30 von Athen, und vorzüglich an der Figur der Gerechtigkeit, bemerkt man es deutlich, daß unser Künstler die Massen von Licht und Schatten gesucht hat. In der Disputa sind ihm einige sehr gut gelungen, bey andern aber hat er seinen Zweck darum nicht ganz vollkommen erreicht, weil die Falten 35 noch immer ein wenig mager sind, und bisweilen auf und sogar über hohe Stellen der Glieder laufen.

Im Parnaß werden die Massen überhaupt schon rei-
[141] ner, besser, weniger unterbrochen,[1]) und in der Schule
von Athen sind sie vortrefflich,[2]) ebenso im Incendio del
Borgo, im Heliodor, im Attila, in der Messe zu Bolsena
5 und in der Befreyung Petri; am allerschönsten aber scheinen
sie uns in den Deckengemählden, wo Gott dem Noah befiehlt,
die Arche zu bauen,[3]) und in Jacobs Traum von der Himmels-
leiter gelungen, wo Rafael die grosse simple Manier der
Alten sehr glücklich nachgeahmt hat.

10 Die Beleuchtung im Allgemeinen ist in unsers Künstlers
Werken fast immer simpel, kunst- und anspruchlos. Es sind
nur ein paar Fälle bekannt, wo er für die Bedeutung Nutzen
daraus gezogen, und man kann annehmen, er sey nicht dahin
gekommen, sich ein Bild, in Rücksicht der Beleuchtung, als
15 eine Einheit zu denken, sondern er hat, im Ganzen, wie es
scheint, Licht und Schatten [142] blos für die Mittel ange-
sehen, seinen Figuren Rundung und Deutlichkeit zu verschaffen.

Im Anfang befliess er sich, wie in allen übrigen, so auch
hier, der Wahrheit, und ahmte die Natur genau nach; wenn
20 daher in einigen Bildern Gruppen von vorzüglich schöner
Wirkung vorkommen, wie z. B. in der Disputa die Reihe
zur Linken von den oben in Wolken sitzenden Heiligen und
Patriarchen, die Gruppe von der Laura, Petrarch, Anakreon
rc. im Parnass, und die Gruppe der Musen, zur rechten
25 Hand, eben daselbst, die Reihe von den Zuhörern des Plato
und Aristoteles, rechts wo Bembo steht, in der Schule von
Athen, u. a. m. so scheint solches mehr zufällig, durch die
Richtung des einmal fürs Ganze angenommenen Lichts, als
wirklich mit Absicht und Zweck geschehen zu seyn, weil eben
30 diese Stellen, vermöge ihrer grössern Wirkung, eine Art von

---

[1]) Alcäus, die gelbgekleidete Muse, die in weißem Gewand mit
der Trompete, nehmen sich vorzüglich aus.

[2]) Alexander, der Jüngling, welcher die Treppe hinaufsteigt,
der Prinz von Urbino, der Philosoph, welcher dictirt, Socrates,
35 Epicharmos, Bembo, Ptolomäus, Epictet rc.

[3]) Die vortreffliche Figur der Frau mit den Kindern, welche
aus der Hütte tritt.

Uebergewicht im Bilde verursachen. Auch in den Bildern aus späterer Zeit ist die Beleuchtung von eben der Art, nur hat er sich bey denselben etwas mehr Freyheit genommen, in der Messe von Bolsena scheint die Beleuchtung nicht durchaus wahr und richtig zu seyn. 5

[143] Von den Gewändern in Rafaels Werken.

Der Originalgeist unsers Künstlers erscheint nirgends in einem schönern Glanz als in seinen Gewändern. Alte Bildsäulen hat er selten[1]) und in grössern Gemählden niemals copirt, sondern den Sinn derselben überhaupt erforscht, und 10 in der Ausübung angewandt. Mit ihnen wetteifernd bildete er sich zum grösten Meister seiner Zeit aus, und ist für die Nachfolger, alle ohne Ausnahme, ein unerreichbares Muster geblieben; man könnte daher vielleicht nicht mit Unrecht auf Rafaels Gewänder jenes Sprichwort von den Versen des 15 Homers wieder anwenden, und sagen, daß es leichter sey, dem Herkules die Keule zu rauben, als ihm eine einzige Falte.

Zuerst hat Rafael, nach seines Meisters Weise, in Gewändern die Natur ein wenig steif und trocken, jedoch mit besserm Geschmack nachgeahmt. Sie bessern und verschönern 20 sich aber von Bild zu Bild, und in der Disputa sind schon beynahe alle zierlich gelegt, doch nur wenige [144] groß und breit,[2]) die meisten hingegen noch etwas zu häufig, zu mager und zu klein; ihre Massen entstehen von der Beleuchtung und, weil die lichten Partien helle und vorsichtig behandelt 25 sind, nicht immer daher, daß sie in der Anlage sehr breite Flächen bildeten,[3]) oft sind sie vielleicht etwas zu scharf ge-

[1]) Die sogenannte Cleopatra kommt in den Einfassungen der Tapeten vor, wo das Leben Leo X wie Basrelief vorgestellt ist, die tanzenden Horen und andere Figuren aus bekannten alten Bas- 30 reliefs, findet man unter den Stukaturzierrathen in den Logen nachgeahmt.

[2]) Am Abraham und S. Augustin.

[3]) Der Ermel des Knaben, der aufschreibt, was der heilige Augustin dictirt, das zierliche Gewand des Mannes, der vor dem 35 heiligen Gregorius steht, und spricht, das Gewand des Bramante. Das weiße Uebergewand des Knaben, der gebückt sich dem Altar näher-

brochen,[1]) doch im Ganzen vortrefflich gezeichnet, und mit äußerster Sorgfalt ausgearbeitet.

Im Parnaß äussert sich die verbesserte Anlage in reinern Massen und einem weit sicherern Geschmack, man nimmt 5 unterdessen doch noch in dem großen, gelben Gewand der Muse, welche vom Rücken gesehen wird, etwas zu scharfe Brüche war, es sind auch die Falten des fliegenden Gewandes, an der tragischen Muse, ein we- [145] nig schmal und dünne, beynahe noch eben so, wie die Gewänder der schwebenden 10 Engel in der Disputa.

Die angestellten Betrachtungen über Rafaels Kunstcharacter zeigten uns ein beständiges Fortschreiten seines Geists, und wir sehen ihn von Bild zu Bild immer grösser und vollkommner werden; doch scheint seine Kunst bereits in der 15 Schule von Athen den höchsten Gipfel erreicht zu haben; wenn ihm auch in spätern Werken einiges, das unmittelbar zur Ausübung und nicht blos zum höhern Wirken des Geistes gehört, noch besser gelang; so sind es doch nur einzelne Theile, wie z. B. das Colorit, in der Messe von Bolsena, 20 der erhabene Ausdruck des erscheinenden Ritters, im Heliodor, die Massen der Beleuchtung, in der Frau des Noah und im schlafenden Jacob; allein im Zusammenhang übertrifft doch die Schule von Athen alle seine andern Bilder, und so haben auch die Falten in derselben den feinsten Geschmack, die größte 25 Zierlichkeit; ihre Massen sind größer und reiner als in der Disputa oder im Parnaß, und der Grund dazu liegt nicht nur in der Ausführung, sondern schon in der Anlage selbst. Auch ist die Behandlung freyer und leichter, man findet durchaus nichts kleines, mageres, oder zu scharf gebrochenes mehr, 30 von den höchsten [146] Stellen der Glieder, wo sie immer glatt aufliegen, senken sie sich, ihrer natürlichen Schwere gemäß, hernieder und brechen sich in den hohlen Stellen, mehr oder weniger breit und tief, nach dem Verhältniß als sie sich ausdehnen oder zusammenziehen. Sie geben der Bewegung

---

35 [1]) Das Gewand des heiligen Augustin, das rothe Gewand des grössern Knaben von denen, welche sich dem Altar nähern wollen &c.

der Glieder nach, und zeigen die Form derselben an der Seite, wo sie aufliegen, deutlich, doch niemals gar zu genau an, und lassen den entgegengesetzten Contour, oder die andere Seite des Gliedes, uns gleichsam nur errathen. Das nahe anliegende Gewand der Frau mit den Wasserkrügen, im 5 Incendio del Borgo, welches vom Sturme angedrückt wird, und die Formen der Glieder sehr bestimmt zeigt, macht zwar eine Ausnahme, aber es ist auch eine besondere Ursache die solches bewirkt, und sowohl in diesem als in andern fliegenden Gewändern, welche Rafael in seinen Werken angebracht 10 hat, ist die Bewegung, das Flattern im Winde unverbesserlich ausgedrückt, die Falten schweben und fließen in runden wallenden Formen, leicht und locker dahin, ihre freyen, sich schwingenden Linien werden hie und da kaum merklich unterbrochen. 15

Mengs hat schon irgendwo die feine Bemerkung gemacht, daß Rafael in seinen Falten oft den vergangenen [147] Moment d. i. die Lage, welche ein Glied kurz zuvor gehabt hat, darzustellen gewußt, und man findet bey genauer Beobachtung in der That einige Figuren, wo er diese schwere Aufgabe 20 glücklich gelößt hat,[1]) und unsre Bewundrung dafür in Anspruch nimmt.

Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig den Betrachtungen über Rafaels Gemählde in den Vatikanischen Sälen hier noch ein Verzeichniß der vorzüglichsten Theile, besonders der Köpfe 25 beyzufügen. Jungen Künstlern, die sich nach diesen Mustern üben und bilden wollen, bleibt es zwar überlassen, in der Wahl ihrer Studien dem eigenen Urtheil und Neigung zu folgen, unterdessen wird mancher, in zweifelhaften Fällen, die Meinung eines andern gerne hören, und sich von ihr leiten 30 lassen, den Liebhabern, welche dieses Sanctuarium der Kunst besuchen, kann es ebenfalls angenehm seyn, wenn sie, nach

---

[1]) Z. B. der Jüngling, welcher die Treppe hinaufsteigt, in der Schule von Athen, im Parnaß Horaz und die blaugekleidete M-

der Uebersicht des Ganzen, auch wissen, auf welche einzelne Theile sie ihre Aufmerksamkeit richten sollen. End- [148] lich hoffen wir denjenigen, welche unsern Helden und Meister nur aus Kupferstichen kennen, einen Gefallen zu erweisen,
5 wenn wir ihnen Anlaß geben, einige Stellen dieser Schattenrisse, in Gedanken fertig zu mahlen; zwar wäre zu ihrem Behuf, eine zartere Beschreibung des eigenthümlichen Ausdrucks und Characters, besonders der Köpfe, nothwendig, als wir hier zu geben vermögen, indem dieser Anhang nicht, so
10 wie die übrigen Betrachtungen, im Anschauen der Originalgemählde geschrieben ist, und wir befürchten müssen, daß die Hülfsmittel einer lebhaften Erinnerung, gesammelte Noten und Zeichnungen, doch nicht allemal hinreichen möchten, so bestimmt, wahrhaft, und genau zu seyn, als es die Sache
15 erfordert; denn der passende, der richtige und mahlende Ausdruck einer Beschreibung von Kunstwerken kann nur durch sie allein eingegeben werden.

In den Deckengemählden des Zimmers der Schule von Athen nimmt sich der Kopf der Poesie vorzüglich gut aus,
20 er ist äusserst schwer nachzuzeichnen, und der Verfasser hat ihn nie recht gelingen sehen, der Ausdruck süßen Behagens und einer höchst zufriedenen ruhigen Gemüthsstimmung, der in demselben ist, scheint so schwer, und beynahe unnachahmlich zu seyn.

25 [149] Beyde Genien neben der Philosophie haben das Verdienst einer gewissen eleganten Pracht der Formen, welche sich dem Großen nähert, es sind derbe, kräftige, und dabey sehr edle Naturen.

Das Gemählde von der Disputa über das Sacrament,
30 enthält im einzelnen große Schätze, sowohl zur Nachahmung für den studirenden jungen Künstler, als zur Betrachtung für Liebhaber. Wir können, in dieser Rücksicht, besonders die Köpfe der oben im Bilde auf Wolken sitzenden Figuren empfehlen, sie sind, wie das ganze Bild, mit Fleiß und Liebe
35 ausgeführt, und überdem noch vortrefflich wohl erhalten. Christus ist schon oft getadelt worden, und die Gestalt der Figur im Ganzen kann wirklich nicht zu den elegantesten in

Rafaels Werken gezählt werden, aber der Kopf hat große Verdienste, er wird im Ausdruck der Geduld, der Sanftmuth, der sich hingebenden Güte und Liebe gewiß von keinem andern übertroffen. Der Evangelist Johannes, in der Reihe zur Linken sitzend, und schreibend, ist ein zarter, schöner Jüng- 5 ling, mit goldgelben Locken, die von seinem Haupt herab- wallen; neben ihm hebt sich David hervor, der würdigste Alte, wohlgebildet, noch ungeschwächt an Geist und an Kräften. Gegenüber Abraham, mit dem [150] auf das Opfer seines Sohnes anspielenden Ausdruck von tiefem innerlichem Schmerz, 10 den er zurückhalten will, die Bewegung des Gemüths, der Gram des zerrissenen Herzens preßt Thränen aus seinen Augen, er kämpft dagegen, die Augenbraunen sind gewaltsam aufgezogen, die Stirn in Falten gelegt, der Mund geschlossen. Nur wenig Köpfe sind dem Rafael so ergreifend, lebendig 15 und geistreich, wie dieser gelungen. Man bemerkt aus der Form und den allgemeinen Zügen des Gesichts, daß der Künstler dabey den Laokoon vor Augen gehabt hat.

Im untern Theil des Bildes zeichnet sich, zur Linken, besonders der im Artikel von der Behandlung schon erwähnte 20 Alte, mit schneeweißem Bart, und kahlem Kopf, als vortreff- lich aus; weiterhin, etwas entfernt, und deswegen kleiner ge- halten, unterreden sich vier Geistliche, verschiednen Standes, mit einander, und machen gleichsam für sich ein kleines Bild aus, alles Köpfe voll Natur und Geist. Zwei Jünglinge, 25 welche sich dem Altar, mit bewundernder Ehrfurcht und Auf- merksamkeit, nähern, gehören ebenfalls zu den besten Figuren des Bildes, besonders der jüngere, der, tiefer gebückt, ein langlockiges, gelbes Haar, grünes Unter- und weißes Ueber- gewand hat. Auf dieser Seite sind auch St. Hiero- [151] 30 nimus und Chrisostomus, beide vortrefflich, Hieronimus ist ernster und strenger, er ließt mit tiefem Nachdenken in dem Buche, welches er vor sich auf den Knien hält. St. Chri- sostomus, eben so edel, aber weit milder und sanfter, spricht zu ihm, und deutet mit beyden Händen nach der aufgestellten 35 Hostie. Neben ihm, hinter dem Altar, kniet ein Chorknabe, mit geschornem Kopf, und zusammengehaltenen Händen, das

anmuthigste jugendliche Gesicht. Auf der andern Seite steht, zunächst am Altar, Petrus Lombardus in die Höhe weisend, er ist alt, voller Runzeln und Falten, doch nicht abgelebt, die Farbe ist blühend, und die Gebärde lebhaft. St. Augustin,
5 der sitzt, und einem Knaben dictirt, hat einen vortrefflichen Kopf, und die ganze Stellung der Figur kann weder wahrhafter, noch der Handlung angemessener seyn. Dante wird ebenfalls zu den geistreichsten Köpfen gerechnet. Endlich ist auf dieser Seite noch eine große stehende Figur zu bemerken,
10 welche, durch grössern Styl und freyere Behandlung, sich von den andern so unterscheidet, daß man fast vermuthen möchte, Rafael habe solche erst später hinzugesetzt; das Gewand hat schöne Falten, und der rechte entblößte Arm ist herrlich gezeichnet.

15 Im Parnaß sind die Musen vorzüglich reizend, zwey [152] zur Linken, welche sich aneinander lehnen, scheinen in süßen seligen Gefühlen zu zerschmelzen, zwey andere, auf der entgegengesetzten Seite, streiten mit ihnen um den Preiß der Huld und Anmuth. Laura, oder die Figur, welche diesen
20 Nahmen führt, ist überaus zart gebildet, ihr ganzes Wesen Sanftmuth und Liebe. Die Sappho mag ein Bildniß von Rafaels Geliebten, der bekannten Fornarina, seyn. Sie hat volle runde Formen, und den Character froher, gutmüthlicher Sinnlichkeit, welches vielleicht mit dem Begriff, den
25 wir uns von der Sappho machen, nicht zum Besten übereinstimmt; aber man wird der Liebe des Mahlers eine solche Freyheit gerne vergeben. Er hat uns dafür mit dem vortrefflichen Kopf und einer gewissen kühnen Wendung in der Stellung der Figur entschädigt, wodurch dieselbe zu einer der
30 anziehendsten wird. Pindar ist, ohne Ausnahme irgend eines Theils, der Intention sowohl als der Ausführung nach, ein Meisterstück, zum Studium und zur Betrachtung für Künstler und Liebhaber gleich merkwürdig.

Man wird sich leicht vorstellen, daß die Schule von
35 Athen eine Menge vortrefflicher Köpfe und Figuren enthalte, allein sie hat mehr gelitten, als der Parnaß oder die Disputa über das Sacrament. Nach dem gegenwär- [153] tigen

Zustand des Bildes scheinen uns vorzüglich merkwürdig und fürs Studium empfehlenswerth:

Plato und Aristoteles. Der sogenannte Sardanapalus, mit ganz kahlem Kopf und einem weiten gelben Gewand, welchen man für das Bildniß des Cardinals Bembo hält. 5
Der junge Alexander. Ein schöner Jüngling der angelehnt steht, und ein alter Mann ohne Bart, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, welche beyde aufmerksam dem Sokrates zuhören; alle diese Figuren stehen in der Höhe über den Stufen, und haben durchgehends weniger gelitten als die, welche tiefer 10
im Vordergrunde des Bildes stehen. Von diesen zeichnen sich vornehmlich aus: ein bärtiger Alter im Profil, ernst und sehr edel gebildet, von dem man glaubt, er sey das Bildniß Papst Jul. II., bey ihm ein herrliches nackendes Kind. Hinter dem Fußgestelle, auf welchem Epikur in ein Buch schreibt, 15
schaut ein schöner weiblicher Profilkopf hervor, mit einer grünen goldgestickten Mütze, oder Helm, welcher die Aspasia vorstellen soll. Der blühende, vollwangige Jüngling über ihr, mit braunen Haaren, führt den Nahmen des Architas; weiterhin steht der schöne Prinz von Urbino, und gilt mit 20
vollem Recht für eine von Rafaels elegantesten Figuren, hat aber leider schon viel gelitten, eben dieses ist auch am Pythagoras zu beklagen. Etwas [154] besser erhielt sich der Jüngling, mit zierlich gelockten blonden Haaren, der ihm eine Tafel vorhält. Diogenes ist zwar nicht unbeschädigt, doch 25
immer noch deutlich genug, daß junge Künstler die ganze Figur mit Nutzen studiren und nachbilden können; sie ist, als Character, wegen Uebereinstimmung der Theile, eine der achtbarsten und vortrefflichsten. Der älteste von den Schülern des Archimedes, der, zunächst bey dem Meister, sich auf ein 30
Knie niedergelassen, die Figur, welche derselbe vorzeichnet, begriffen zu haben scheint, darauf zeigt, und sich zu dem von seinen Mitschülern wendet, der sich über ihn hereinbückt, muß ehemals ein großes Kunst- und Meisterstück gewesen seyn, noch ist die Wahrheit, das Natürliche und Sprechende an 35
demselben bewundernswerth, obschon er sehr gelitten hat, und von C. Maratti hin und wieder retouchirt worden. De

Jüngste, welcher gebückt auf der Ferse sitzt, und aufmerksam
zusieht, ist eine reitzende Figur, aber auch an einigen Stellen
beschädigt und ausgebessert.

Wer das ganze Gemählde der Schule von Athen, in
5 seinen einzelnen Theilen, betrachtet und sich an den mannig-
faltigen Schönheiten desselben ergötzt hat, wird zuletzt noch
gerne dankbar einen Augenblick bey dem Bild- [155] niß des
Urhebers verweilen, der mit dem größten Recht sich hier den
Weisen, so wie im Parnaß den Dichtern zugesellt. Er steht
10 bescheiden, ganz am Ende des Bildes, neben seinem Lehrer
P. Perugino, dem er aus Liebe und Dankbarkeit in dem
schönsten von seinen unsterblichen Werken ein ehrenvolles Denk-
mahl stiften wollte.

Im Gemählde von den drey symbolischen Figuren über
15 dem Fenster darf man das schöne Doppelgesicht der Klugheit
nicht übersehen. Die Stärke hat große Züge, die sich etwas
zum Männlichen herüber neigen, welches sich für ihren Cha-
racter sehr gut schickt. Von den Kindern ist, wie schon vor-
hin gemeldet, dasjenige, welches der Klugheit den Spiegel
20 vorhält, das schönste.

Die Köpfe in dem Bild, wo Justinian seine Gesetze
ertheilt, können dem Künstler gegenwärtig nicht mehr dienen,
um Studien darnach zu zeichnen, denn sie sind blaß und un-
deutlich geworden; das Nebenbild hat sich besser erhalten, in
25 diesem ist der Kopf desjenigen der vor dem Papst kniet der
vorzüglichste.

Im Zimmer des Heliodorus wird man wie in eine
höhere Sphäre gehoben, alles ist hier geistiger, grösser, leichter
behandelt und erfordert, sowohl von dem betrachtenden Lieb-
30 haber, als von dem nachahmenden und studi- [156] renden
Künstler, mehr Einsicht, mehr Bildung und Bekanntschafft
mit dem Meister, so wie mit der Kunst überhaupt. Wir
möchten daher einem jeden rathen sich erst mit den vorigen
Bildern, von der Disputa über das Sacrament anfangend,
35 so im Ganzen wie im Einzelnen der Theile zu befreunden,
und sich gleichsam mit denselben um den Einlaß abzufinden.
Im Heliodor wird alsdann dem Geübten die Figur des

Reuters, und ins besondere sein herrlicher Kopf, vor allem andern gefallen. Bey der schönen jugendlichen Form hat derselbe gleichwohl etwas erschreckliches und geistermäßiges. Er ist unwiderstehlich gewaltig, und könnte den erschrocknen Heliodor, samt seinen Gesellen vertilgen, will sich aber seines 5 Arms nicht gegen sie bedienen; zornig rollen die Augen, Stirn und Augenbraunen ziehen sich zusammen, die Nüstern der Nase sind gebläht, er glüht vor Unwillen, und auf den geschlossenen Lippen sitzt ungemessene Verachtung. Seine beyden Begleiter sind in Form und Character etwas tiefer gehalten, 10 sie schweben mit drohendem Geschrey heran die über den Heliodor verhängte Strafe zu vollziehen. Dieser ist ein derber, kraftvoller soldatischer Character, er hat viel Großes, aber nichts Edles, liegt erschrocken zu Boden und sucht sich aufzuraffen, einer von seinen Soldaten, der ein geraubtes 15 Gefäß trägt, reißt von ungeheurem [157] Schrecken betroffen, den Mund unmäßig auf. Ein anderer fester roher Kerl, von Gestalt kurz und derb, ein rechtes Ebenbild frecher Verwegenheit, will das Schwerdt ziehen.

Der Kopf des Reuters ist von allen diesen der schwerste 20 abzuzeichnen, und in der That fast unnachahmlich, auch gilt er den Mahlern für einen Prüfstein ihrer Geschicklichkeit; an den beyden herbeyschwebenden Jünglingen ist zwar die Form leichter zu treffen, aber das Geistige, Bedeutende setzt beynahe eben so viele Schwierigkeiten entgegen, denn entweder 25 leidet die Krafft des Ausdrucks oder sie fallen ins Uebertriebene. Beyde haben gelitten, und erfordern auch schon darum mehr Kunst und Wissenschafft. Heliodor selbst ist überhaupt besser erhalten, sein Gesicht hat vortreffliche Parthieen von Licht und Schatten, dieses und das Große der 30 Formen machen den Kopf desselben zu einem sehr nützlichen Uebungsstück. Unter der Gruppe von Weibern gibt es herrliche Köpfe. Zwey zeigen aufschreyend auf die Wundererscheinung, die eine ist ein rasches schönes Mädchen, mit dunkelbraunen Haaren, die andere eben so schön, dabey sanfter 35 und milder, eins der liebenswürdigsten Wesen die in der Rafaelischen Welt vorkommen. Dahin gehört auch noch [158]

ein anderes Mädchen, welches, kaum über die Kinderjahre
hinaus, furchtsam den Blick in die Höhe richtet und die
Hände betend zusammenhält, alle drey sind vortrefflich colorirt.

Die vorzüglich schönen Köpfe in der Messe von Bolsena,
5 wurden alle schon in dem Abschnitt über den Ausdruck angezeigt, wohin wir also den Leser verweisen. Auch im Attila
giebt es viele sehr schöne und lobenswürdige Köpfe, doch ist
keiner, welcher einzeln für sich betrachtet, dem Liebhaber eben
so interessant oder für den Künstler in dem Maße lehrreich
10 wäre wie die erwähnten im Heliodor.

Das gleiche könnte man auch von der Befreyung Petri
sagen, indessen sind beyde Köpfe der Engel schön und die der
Apostel würdig, besonders dessen der mit dem Engel herausgeht.

Die Gemählde an der Decke im Saal des Heliodors
15 litten sämmtlich zu viel als daß ihre Schönheiten im Einzelnen, welche sie sonst gehabt haben mochten, noch jetzt genossen werden könnten; dasjenige, was Zeit und Zufall uns
davon noch übrig gelassen, ist bereits in den Abschnitten von
der Anordnung und den Massen angeführt worden. Die
20 Anlandung der Saracenen zu Ostia ist [159] ebenfalls nicht
mehr so frisch und deutlich, daß die Theile zur Betrachtung
oder zum Studium Anlaß geben könnten.

Im Incendio del Borgo gehört die Figur des blaugekleideten Mädchens, welches den Männern, die löschen,
25 Wasser reicht, zu Rafaels allerbesten Producten, besonders ist
der Kopf desselben überaus schwer nachzuzeichnen, zum Beweiß
hievon wird folgende Anecdote erzählt: der Mahler Cignani
kam bereits als ein geschickter Künstler bekannt nach Rom,
und besuchte, bald nach seiner Ankunft, den Carl Maratti,
30 welcher damals den höchsten Ruhm hatte, dieser fragte ihn
im Gespräch, ob er Rafaels Werke im Vatikan schon gesehen,
worauf Cignani mit Ja antwortete und etwas kalt hinzu
setzte, es wären ganz hübsche Sachen. Maratti ließ sich nun
weiter nichts merken, sondern bat ihn beym Scheiden er
35 möchte ihm doch einen Entwurf von dem Kopf des erwähnten
Mädchens machen, weil er dessen bedürfe und gerade selbst
keine Zeit dazu habe, welches Cignani ohne Bedenken ver-

sprach; als er aber am folgenden Morgen sich an die Arbeit machte, und von mehreren Versuchen ihm keiner Genügen thun wollte, zerriess er ungeduldig das Papier, lief zum Marratti, und bekannte nun Rafael sey ein unnachahmlicher Meister. 5

[160] Die Frau mit den Wasserkrügen ist zwar als eine gemeinere Natur, nicht so zierlich und schön gestaltet, wie jenes Mädchen, aber, wegen des grossen Styls der Formen und wegen dem so herrlichen Gewand, kann sie nicht hoch genug geschätzt, nicht ernst und eifrig genug studiert werden. 10

Der Greis, welcher von dem jungen Manne getragen wird, der Knabe, welcher voran geht, das alte Mütterchen, so ihnen folgt, haben zwar alle vortreffliche Theile; allein da es ziemlich wahrscheinlich ist, daß sie nicht von Rafael selbst ausgeführt sind, so möchten wir solche, obschon sie grosse 15 Achtung verdienen, den Künstlern doch nicht als Muster zu ihren Studien vorschlagen; eben so wenig die trefflichen Köpfe in der Krönung Carls des Großen, oder in dem Schwur von Leo III. Auch empfehlen wir ihnen nicht die Taufe Constantins, oder die Uebergabe der Stadt Rom, die Bataille 20 Constantins, noch wie derselbe sein Heer anredet; denn die besten Schüler des Rafael erreichten, auch in ihren glücklichsten Momenten, doch niemals den Geist und die Freiheit des Meisters; immer geht etwas vom Characteristischen, dem Uebereinstimmenden und Lebendigen verlohren, welches sich in 25 seinen eignen Werken findet, und ist man [161] einmal im Vatikan, um zu studiren, zu lernen, warum sollte man sich nicht vorzugsweise an das Allerbeste und Vortrefflichste halten? Aus diesem Grunde beziehen wir uns des weitern, in Rücksicht der einzelnen Glieder, nur noch auf diejenigen, welche, 30 im Abschnitt von der Zeichnung, als Beyspiele schöner, oder sich der Schönheit nähernden Formen, angeführt worden; denn der Zögling der Kunst wird sich aus denselben über die besondern Erforderniſſe der Mahlerey hinlänglich belehren können, um alsdann zu den antiken, als noch vollkommnern 35 Mustern der Form, überzugehen.

Da Rafaels Gewänder, wenigstens in der Behandlung,

ein Canon für die Mahler sind, nach welchem sie sich bilden müssen, so können junge Künstler, um den Character der Linien in Biegungen, Wendungen und Brüchen kennen zu lernen, im Anfange kein besseres Studium wählen, als das
5 bekleidete Bein des jungen Menschen, welcher in der Disputa über das Sacrament hinter dem Bramante steht, und in das Buch desselben zeigt, es ist mit bewundernswürdiger Sorgfalt ausgeführt, und recht zum Muster geeignet. Des Fleißes und der Deutlichkeit wegen sind in eben dem Gemählde das
10 Gewand des Prinzen von Ferrara und der Mantel des Alten, der gegen [162] den Altar hingeht, zum Nachzeichnen zu empfehlen. Erst nachdem man durch das Studium von diesen mit den Grundsätzen der Behandlung hinlänglich bekannt geworden, möchte es thunlich seyn, sich an die Gewänder im
15 Parnaß und in der Schule von Athen zu machen, und darin den zierlichen Geschmack und die leichtere Ausführung zu erlernen. Durch solches allmähliges Steigern der Vorbilder muß der junge Künstler sich den Zugang zu den grössern und einfachern, im Heliodor, in der Messe, im Incendio del
20 Borgo u. s. w. bahnen, welche er sonst schwerlich gut abzeichnen und fassen, noch weniger den großen Geschmack derselben in seinen eignen Werken reproduciren wird.

Und nun zum Schluß noch ein Wort von den Kupferstichen nach Rafaels Werken, in den Sälen des Vatikans. Von der
25 Disputa, der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Heliodor, dem Incendio del Borgo und der Anlandung der Sarazenen zu Ostia, sind ältere radirte und gestochene Blätter, von besserm und geringerm Werth, vorhanden; die neusten bekanntesten und auch in der That diejenigen, welche das ge-
30 fälligste Aussehen haben, und von der allgemeinen Wirkung der Bilder einen, wiewohl nicht immer ganz richtigen und deutlichen, Begriff [163] geben, sind von J. Volpato und seinem Schwiegersohn R. Morghen gestochen. Sie enthalten alle die großen Wandgemählde, welche Rafael selbst, oder
35 doch größtentheils, selbst ausgeführt hat, auch die vier symbolischen Figuren an der Decke im Zimmer der Schule von Athen. Die Gerechtigkeit und die Freundlichkeit im Saale

Constantins hat der Engländer R. Strange sehr zierlich gestochen, aber die Formen und den Character dieser Figuren, nicht getroffen. Die Bataille Constantins gegen den Maxentius hat man in sehr großem Format auf vier Blättern, von P. Aquila, meisterhaft radirt, und von seinem Bruder 5 Fr. Aquila die übrigen Blätter alle in einer Folge von Blättern, welche als ein figurirter Catalogus anzusehen sind, und wodurch man sich eine Uebersicht über das Ganze verschaffen kann.

[III 2, 75] **Die Logen.** 10

Vor den Sälen, welche Rafael gemahlt hat, ist eine offene Gallerie, (Loggie) die einen der größern Höfe des Pallasts auf drey Seiten umschließt. In der Kunstsprache versteht man indessen, wenn die vatikanischen Logen genannt werden, gewöhnlich nur die eine Seite jener Gallerie, welche 15 Rafaels Schüler, nach des Meisters Zeichnungen und unter seiner Aufsicht, mit bewundernswürdigen Bildern, prächtig geschmückt haben.

Wir übergehen für diesmal die schönen, zum Theil antiken Stukaturen, so wie die herrlich gemahlten Fruchtgehänge und 20 Grotesken auf den Wänden und Pilastern[1]) von Giov. da Udine ausgeführt, welche un- [76] übertroffen als ein Canon in ihrer Art gelten können, und wenden unsere Betrachtungen zu den Gemählden, die, an den Seiten der Spiegelgewölbe, der dreyzehn Bogen dieses Theils der Gallerie, stehen und 25 die heilige Geschichte, von der Schöpfung an bis auf Christum darstellen. Wer nicht ganz fremd in der Kunst ist, kennt dieselben aus Kupferstichen, unter dem Nahmen der Bibel des Rafael und daher ist keine nähere Anzeige weder ihres Inhalts, noch ihrer Folge, sondern nur die der allgemeinen 30 Eintheilung nothwendig.

[1]) Die Lambris war mit schönen, in Basreliefstyl, gelb in gelb gemahlten Bildern geziert, die aber sämtlich bis auf einige undeutliche Spuren verschwunden sind. P. S. Bartoli hat sie auf zwölf Blättern in Kupfer radirt. 35

Die vier Gemählde am Gewölbe des ersten Bogens stellen die Geschichte der Schöpfung dar.

Im zweyten beziehen sie sich auf Adam und Eva.

Im dritten auf Noah.

5 Im vierten ist ein Gemählde, wie Loth mit seinen Töchtern aus Sodom geht, die übrigen drey sind Geschichten Abrahams.

Alle vier Stücke im fünften Bogen gehören zur Geschichte Isaaks.

10 Die im sechsten betreffen den Jacob.

Im siebenten den Joseph.

Geschichten Moses nehmen den achten und neunten Bogen ein.

Die von Josua den zehnten.

15 [77] Zu den Bildern des eilften und zwölften sind die Gegenstände aus der Geschichte von David und Salomon genommen.

Endlich zeigt der dreyzehente Bogen, als Schluß des Ganzen, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die 20 Taufe im Jordan und das Abendmahl.

Rafaels Gemählde in den Stanzen offenbaren dem Beschauer das fruchtbare, schaffende Genie dieses Künstlers, seinen richtigen Verstand, Geschmack, Grazie und andere großen Verdienste, die wir uns bemüht haben, in den vorigen Ab-25 schnitten dieser Betrachtungen gehörig aus einander zu setzen. In den Logen fühlt man sich geneigt zu behaupten, daß die Stanzen blos die Schule seines Geistes gewesen, der nun erst mit vollendeter Bildung auftrete. An jenen weitläufigen Werken hat uns sein Talent, seine Erfindungsgabe, seine 30 Kunst und Gewandheit in Erstaunen gesetzt; hier müssen wir seine Weisheit, seine Uebersicht und den waltenden, großen Verstand bewundern. Verdiente jemahls ein Mahler den ehrenvollen Beynahmen eines Philosophen, so war es Rafael, und nirgends macht er mit größerm Recht Anspruch darauf, 35 als in diesen Gemählden. Alle sind rein gedacht, die Geschichte ist nur mit den Hauptzügen treffend bezeichnet, selten giebt er mehr, als was zur [78] Bedeutung, zur Darstellung

des Gegenstands unmittelbar gehört, alles ist voll Sinn, voll Gehalt und bey der strengsten Prüfung werden ohne Zweifel nur sehr wenig überflüssige Figuren, oder sonst etwas fremdes, unzweckmäßiges gefunden werden. Daher entsteht die reizende Einfalt in allen diesen Bildern, daher die Befriedigung, die 5 ein jedes gewährt.

Es dürfte schwer seyn, zu entscheiden, welches das beste und gefälligste von allen sey, denn alle sind gut und gefällig; noch schwerer müßte sich das geringste ausfindig machen lassen, denn es ist keines, welches, in Hinsicht der Theile, die von 10 Rafael selbst herrühren, den Forderungen, die man billigerweise an ein Kunstwerk machen kann, nicht Genüge leistet. Wir hoffen unsern Lesern einen desto würdigern Begriff von dem Verdienste dieser Werke zu verschaffen, wenn wir den Inhalt eines Bildes und zwar von denjenigen, welche sonst 15 für die geringsten gehalten werden, aus einandersetzen und prüfen.

Es ist David, welcher dem überwundenen Goliath den Kopf abschlägt. Goliath liegt gewaffnet zu Boden, David hat ihm das linke Knie auf den Rücken gesetzt und erhebt 20 mit beyden Händen das Schwerdt, ihn zu tödten. Auf der linken Seite fliehen die Philister [79] erschrocken, keiner denkt an Gegenwehr. Im Vorgrund läuft einer ihrer Anführer, mit Ausdruck von Furcht und Entsetzen sieht er sich nach der Scene um. Die Israeliten auf der rechten Seite, voll Muths, 25 sind im Begriff, den Flüchtenden nachzusetzen, werfen Lanzen, schießen mit Pfeilen.

Man sieht die That nebst ihren Folgen, die Geschichte ist sprechend dargestellt, in so fern sie es seyn kann.

Wer Schwierigkeiten zu machen gedächte, könnte vielleicht 30 einwenden und sagen: es giebt keine deutliche Anschauung, weder von dem Muth, noch von der Stärke Davids, daß er dem wehrlos zu Boden liegenden Goliath den Kopf abschlagen will. Hätte also der Moment anders gewählt werden sollen? früher oder später? wir wollen sehen, was aus dem einen 35 und andern entstehen kann und welche Vortheile dadurch zu erlangen wären.

Wenn früher Goliath noch steht und den David drohend höhnt, so ist der Ausgang des Gefechtes unentschieden, ja es ist gar wahrscheinlich, daß der Riese den Hirtenknaben überwältigen werde. Man kann die Folgen des Zweykampfes
5 weder sehen, noch vermuthen, nicht daß Goliath umkommen wird, noch weniger die Niederlage der Philister.

[80] Der spätere Moment, wenn David dem Goliath das Haupt schon abgehauen und solches siegreich erhebt, die Israeliten Muth fassen und die Philister hingegen erschrecken
10 und fliehen, hat unstreitig viel Gutes und es wäre zu wünschen, daß ein tüchtiger Künstler denselben bearbeiten möchte, falls solches nicht schon geschehen ist, obschon wir wenigstens von keinem vorzüglichen Werk dieser Art Kunde haben. Indessen behält Rafaels Bild immer den wesentlichen
15 Vortheil, daß David die activste Figur auf dem Bilde ist, seine Großthat darf nicht erst vermuthet werden, sondern geschieht wirklich vor unsern Augen. Der Riese lebt aber noch und zappelt sinnlos, dadurch wird der Tod desselben gerechtfertigt und nothwendig, die Gefahr für den jungen
20 Helden ist noch nicht vorüber, der Beschauer, der sich für ihn interessirt, muß wünschen, daß der gewaltige Streich, den er ausholt, schnell falle und dem Kampf ein Ende mache.

Den Spies Goliaths und die Schleuder Davids vermißt man und sieht die Ursache nicht ein, warum Rafael sie bey-
25 zubringen unterlassen hat, da sie doch wenigstens in Beziehung auf die Geschichte bedeutend gewesen wären; aus eben dem Grund hätte auch das Schwerdt, welches David mit beyden Händen führt, [81] größer werden sollen, damit man sehen könnte, daß es dem Riesen genommen ist.

30 Die Nebenfiguren, durch welche der Künstler die Folgen des Zweykampfs zwischen David und Goliath angedeutet hat, sind unübertrefflich weise und zweckmäßig erfunden. Von den Philistern zeigt er uns nur drey Figuren, ein Paar Köpfe, zwey Arme und noch ein Bein. Von den Israeliten sind
35 ebenfalls nicht mehr als drey ganz, ein vierter ohngefähr zur Hälfte, nebst verschiedenen Armen und Beinen sichtbar. Dennoch scheinen es zwey Heere zu seyn, die Philister haben

eine Fahne bey sich, alles flieht, der Anführer scheint der letzte gewesen zu seyn und weicht geschreckt zur Seiten aus. Die Israeliten dringen mit großer Gewalt und Eile nach, es sind ihre tapfersten, die vordersten ihres ganzen Heerhaufens. 5

Bekanntlich gehören die Gemählde in den Logen zu Rafaels spätern Producten, als seine Kunst und sein Geist der höchsten Stufe ihrer Ausbildung bereits nahe gekommen waren, deswegen darf man, besonders in Rücksicht auf die Anordnung, große Schönheiten erwarten. Es herrscht in der allgemeinen 10 Form der Gruppen ungemein viel Mannichfaltigkeit und Abwechselung. Denn obschon Rafael ohne Zweifel wohl gewußt hat [82] daß piramidale Gruppen in Betracht ihrer Eleganz vorzüglich sind, so ließ er sich doch niemals verleiten etwas wesentlicheres dafür aufzuopfern. Das poetisch Wahrschein- 15 liche, das Schickliche, Ungezwungene war, nächst der Bedeutung immer sein Hauptzweck, seine Gruppen scheinen vom Gegenstand gefordert zu werden und sich aus den Figuren, welche das Bild componiren, gleichsam ohne Zuthun der Kunst, von selbst gebildet zu haben. Dieses scheint die Ursache zu seyn, 20 warum auch viereckigte Gruppen öfters eine vortreffliche Wirkung thun, wie z. B. die vom Noah im Ausgang aus der Arche; Loth, der seine Töchter aus Sodom führt und Joseph mit den drey Brüdern, welche hinter ihm stehen, in dem Bild wo er seinen Traum erzählt. Wo indessen der 25 Zweck des Natürlichen in der Darstellung es zuließ, oder zu erheischen schien, da hat er nicht unterlassen schöne Kegelgruppen anzubringen, wovon die Eva mit ihren Kindern, der junge Mann, der den Leichnam seines ertrunkenen Weibes hält, in der Sündfluth und Isak, welcher mit der Rebecca 30 koset, herrliche Beyspiele sind. Noch schöner, ja man kann sagen, von unübertrefflicher Kunst sind die beyden rautenförmigen Gruppen von der Frau mit zwey Kindern, in Jakobs Zug nach Kanaan, und der vordersten Figuren, im Durchgang der Israeliten durchs rothe [83] Meer; diese letztere hebt 35 sich im Bilde, durch die Schuld dessen, der es ausgeführt hat, nur nicht genug von den weiter zurück stehenden Figuren ab.

Wir haben, in den Betrachtungen über die großen Gemählde in den Stanzen, bereits einige Beyspiele von glücklich gelungener Anordnung einzelner Theile gegeben. Die Bilder in den Logen stellen dergleichen in noch größerer Menge auf;
5 wir erwähnen indessen zur Erweckung derjenigen, die in Rom selbst Beobachtungen anstellen können, nur die künstlich vertheilten Hände der mesopotamischen Kaufleute und dessen von Jakobs Söhnen, welcher das Geld für den verkauften Joseph empfängt, wie auch die schöne Anordnung des Kinds, der
10 Arme und des Kopfs von dem Mädchen, welches den Korb hält, in der Findung Moses; weil die Copisten dergleichen dem gebildetern Kunstsinn allein bemerkbare Schönheiten meistentheils übersehen haben und also zu befürchten ist, ein langes Verzeichniß ähnlicher Stellen möchte denen, welche des
15 Anblicks der Originalbilder, nicht genießen können, weder Vergnügen noch Nutzen schaffen.

Rafael hat, zufolge aller Berichte, und wie überdem noch der Augenschein unwidersprechlich beweißt, an den wenigsten von den Bildern in den Logen selbst Hand [84] angelegt,
20 darum ist auch der Ausdruck der Köpfe selten in einem vorzüglichen Grade zart, lebhaft, oder geistreich; hingegen gränzt derselbe, in allem was in den Stellungen der Figuren liegt und in dem Bezug, so sie wechselseitig auf einander haben, an die Vollkommenheit. Gott Vater, der das Chaos theilt,
25 die Figur eben desselben in der Erschaffung der Thiere, Adam im Bild von der Erschaffung der Eva, alle drey Figuren in der Vertreibung aus dem Paradies, die sämmtlichen Figuren im Vorgrund des Gemähldes von der Sündfluth, Loth mit seinen Töchtern, Labans Töchter beym Brunnen, das ganze
30 Bild, wo Jakob mit Laban zürnt, das ganze Bild von dem Zuge Jakobs nach Canaan, das ganze Bild, wo Joseph dem Pharao den Traum auslegt, die Gruppe vom mesopotamischen Kaufmann, seinem Gesellen, welcher den Beutel hält, Joseph und seinem älteren Bruder, dem das Geld gezählt wird, die
35 Figur Moses, in der Geschichte vom feurigen Busch, nebst noch vielen andern sind in dieser Hinsicht unübertrefflich gelungen. Ja es ließe sich ohne Uebertreibung behaupten, daß

die Gemählde in den Logen, in dem was sprechende Darstellung, bedeutenden Ausdruck, in Handlung und Stellung der Figuren betrifft, das vortrefflichste musterhafteste Product neuerer Kunst seyen. Die Fülle [85] an großen und schönen Gedanken, die Anmuth und edle Einfalt, welche den Character des Ganzen ausmacht, der überall hervorleuchtende tiefe Verstand, der beschäftigt und unterrichtet, oft überraschend uns Bewunderung abzunöthigen weiß, macht daß man so willig ist, die Fehler der Ausführung zu übersehen. Keine andere Bilder haben jemals die Kritik so entwafnet, so die Aufmerksamkeit von den fehlerhaften Formen auf den fehlerlosen Sinn zu lenken, das Glück gehabt wie diese. Nie hört man in den Logen, wie sonst überall, (die Verklärung und die Antiken selbst nicht ausgenommen) das Einzelne tadeln, bemerken wie schlecht dieser Arm, jenes Bein gezeichnet! wie übel der Kopf gerathen! die Falten gelegt seyen! ꝛc. hier ertönen immer einstimmig nur Lob und Beyfall; wiewohl nicht kann geleugnet werden, daß nur weniges schön ausgeführt und richtig gezeichnet ist. Haltung und Colorit sind ebenfalls selten zu loben, alles aber hat Bedeutung, hat Character, jede Figur, jeder Theil einer Figur giebt den richtigen Begriff von dem was er darstellen soll, alles ist zweckmäßig, nichts müßig, oder überflüßig, jedes Beywerk trägt nicht allein zur Zierde, sondern auch zum Verständniß des Ganzen das seine bey, ist ein Rad, welches die Maschine in Bewegung setzen hilft.

[86] Wegen der hellen Farben und vielen changeanten Gewänder könnte man die Gemählde in den Logen wohl überhaupt etwas buntfarbig nennen, wenn sich nicht gewöhnlich dem Worte Bunt auch der Begriff vom Unruhigen anzuschließen pflegte; unruhig sind sie indessen nicht, weil die Massen groß und breit gehalten sind, daher entsteht, von den hellen, mannichfaltigen Farben, eine fröhliche, heitere Wirkung, die zu den meisten Gegenständen nicht übel paßt; zuweilen ist das changeante der Gewänder, als Mitteltinte, zu sanftern Uebergängen von Licht zum Schatten, angewendet, zuweilen auch um hell und dunkel noch auffallender zu machen. Mit einem Wort, wenn diese Art die Farben auszutheilen

sonst nicht unbedingt zur Nachahmung empfohlen werden darf; so scheint sie doch hier ziemlich am Platze zu seyn, und thut keine unangenehme Wirkung.

Hinsichtlich auf die Beleuchtung hat Rafael, in den
5 Logen, nach eben denselben Grundsätzen gehandelt, wie in seinen Gemählden in den Stanzen geschehen ist. Es genügte ihm, wenn die Figuren durch Licht und Schatten Deutlichkeit und Rundung erhielten, sich von einander durch Gegensätze von Hell und Dunkel ablößten. Die Massen im einzelnen
10 sind überhaupt musterhaft vor- [87] trefflich und man findet viele Figuren in jener großen Manier beleuchtet, die wir auch in einem Paar der Deckengemählde im Saal des Heliodor beobachtet und an seinem Ort erwähnt haben. Wir zeigen hier nur die allervorzüglichsten an, als: Mehrere Figuren
15 im Abendmahl. Die Königin von Saba. Im Triumph Davids, die Pferde, der Gefangene und David selbst. Wo Moses dem Volk die Gesetztafeln zeigt, Moses und die Figuren, welche bey ihm stehen. Moses und Gott Vater, im Bilde von der Gesetzgebung auf Sinai. Mehrere Figuren,
20 im Tanz ums goldne Kalb. Beyde Figuren, im Gemählde vom feurigen Busch. Joseph und Potifars Weib. Einige Figuren, im Gemählde wo Joseph seinen Brüdern den Traum erzählt. Andere im Gemählde, wo er verkauft wird, im Auszug aus Sodom, im Bild, wo die Arche gebaut wird, in
25 der Vertreibung aus dem Paradiese ꝛc.

Die Falten in den Gemählden der Logen könnten und sollten wohl von rechtswegen allen Künstlern zum Muster dienen. Meistens groß, geschmackvoll, nie gekünstelt, immer einfach, zweckmäßig nach der Lage und Bewegung des Körpers
30 eingerichtet, den sie bekleiden. Die fliegenden Gewänder sind vorzüglich schön und leicht schwebend; freylich bemerkt man wohl, daß die sämmt- [88] lichen Drapperien überhaupt hier nicht mit der Sorgfalt und Genauigkeit gelegt und nach der Natur gezeichnet worden sind, wie in mehrern, von des
35 Meisters frühern Gemählden, in den Stanzen geschehen seyn muß. Aber Rafael hat die trefflichen Maximen, welche er dort erworben hatte, hier sehr wohl angewendet und wenn

[10

schon die Gewänder in den Logen, an Feinheit und Zierlichkeit, die in der Disputa, oder in der Schule von Athen nicht erreichen, noch weniger in Absicht der Ausführung mit ihnen verglichen werden können; so sind sie hingegen einfacher und durchgängig in einem größern Styl gedacht. Die gute Regel 5 ist, möchten wir sagen, deutlicher und faßlicher in denselben vorgetragen. Als Muster zeichnen sich vorzüglich aus: Fast alle Figuren im Gemählde vom Abendmahl, besonders aber ist der gelb gekleidete Apostel, welcher sich umwendet, ein Meisterstück. Johannes Baptist in der Taufe. Der vorderste 10 von den Richtern, im Urtheil Salomons, der Gefangene, im Triumph Davids. Die gelbgekleidete knieende Figur, im Tanz ums goldene Kalb. Moses, im Gemählde vom feurigen Busch, mag selbst unter den vorzüglichen Stücken noch als eins der vorzüglichsten gelten. Fast alle Gewänder im Durch- 15 zug durch das rothe Meer und in der Findung Mosis. Joseph, wel- [89] cher Potifars Weibe entflieht. Jakob, im Traum von der Himmelsleiter. Die Mädchen beym Brunnen. Das herrliche Gewand der Rebecca, welche Jacob dem Isaak bringt daß er ihn segne. Das Gewand des Mannes, der 20 bey Melchisedech ist und auf das Brod und die Gefäße mit Wein zeigt. Der weite große Mantel an der Figur von Gott Vater, im Gemählde wo die Arche gebaut wird. Das Gewand des Engels, in der Vertreibung aus dem Paradies. Das Gewand von Gott Vater, in der Erschaffung der Eva, 25 nebst noch mehr andern. Weil aber, wie vorhin erwähnt worden, in den Logen nicht alles mit eben so großer Sorgfalt und ämsigem Studium gemacht ist, wie in den Hauptbildern der Stanzen; so darf man sich nicht wundern, wenn auch an einigen einzelnen Stellen die Gewänder nicht voll- 30 kommen gelungen sind, und da es aus verschiedenen Rücksichten nicht überflüssig seyn kann, sie hier anzuzeigen, so bemerken wir demnach folgende. An der Figur, von Gott Vater, welcher dem Noah befiehlt die Arche zu bauen, läßt das Gewand die Form des linken Beins gar zu deutlich 35 durchscheinen, gleiche Einwendung kann man auch gegen das Gewand machen, mit welchem ein Mann um die Hüften

sonst nicht unbedingt zur Nachahmung empfohlen werden darf; so scheint sie doch hier ziemlich am Platze zu seyn, und thut keine unangenehme Wirkung.

Hinsichtlich auf die Beleuchtung hat Rafael, in den Logen, nach eben denselben Grundsätzen gehandelt, wie in seinen Gemählden in den Stanzen geschehen ist. Es genügte ihm, wenn die Figuren durch Licht und Schatten Deutlichkeit und Rundung erhielten, sich von einander durch Gegensätze von Hell und Dunkel ablößten. Die Massen im einzelnen sind überhaupt musterhaft vor- [87] trefflich und man findet viele Figuren in jener großen Manier beleuchtet, die wir auch in einem Paar der Deckengemählde im Saal des Heliodor beobachtet und an seinem Ort erwähnt haben. Wir zeigen hier nur die allervorzüglichsten an, als: Mehrere Figuren im Abendmahl. Die Königin von Saba. Im Triumph Davids, die Pferde, der Gefangene und David selbst. Wo Moses dem Volk die Gesetztafeln zeigt, Moses und die Figuren, welche bey ihm stehen. Moses und Gott Vater, im Bilde von der Gesetzgebung auf Sinai. Mehrere Figuren, im Tanz ums goldne Kalb. Beyde Figuren, im Gemählde vom feurigen Busch. Joseph und Potifars Weib. Einige Figuren, im Gemählde wo Joseph seinen Brüdern den Traum erzählt. Andere im Gemählde, wo er verkauft wird, im Auszug aus Sodom, im Bild, wo die Arche gebaut wird, in der Vertreibung aus dem Paradiese ꝛc.

Die Falten in den Gemählden der Logen könnten und sollten wohl von rechtswegen allen Künstlern zum Muster dienen. Meistens groß, geschmackvoll, nie gekünstelt, immer einfach, zweckmäßig nach der Lage und Bewegung des Körpers eingerichtet, den sie bekleiden. Die fliegenden Gewänder sind vorzüglich schön und leicht schwebend; freylich bemerkt man wohl, daß die sämmt- [88] lichen Drapperien überhaupt hier nicht mit der Sorgfalt und Genauigkeit gelegt und nach der Natur gezeichnet worden sind, wie in mehrern, von des Meisters frühern Gemählden, in den Stanzen geschehen seyn muß. Aber Rafael hat die trefflichen Maximen, welche er dort erworben hatte, hier sehr wohl angewendet und wenn

schon die Gewänder in den Logen, an Feinheit und Zierlichkeit, die in der Disputa, oder in der Schule von Athen nicht erreichen, noch weniger in Absicht der Ausführung mit ihnen verglichen werden können; so sind sie hingegen einfacher und durchgängig in einem größern Styl gedacht. Die gute Regel ist, möchten wir sagen, deutlicher und faßlicher in denselben vorgetragen. Als Muster zeichnen sich vorzüglich aus: Fast alle Figuren im Gemählde vom Abendmahl, besonders aber ist der gelb gekleidete Apostel, welcher sich umwendet, ein Meisterstück. Johannes Baptist in der Taufe. Der vorderste von den Richtern, im Urtheil Salomons, der Gefangene, im Triumph Davids. Die gelbgekleidete kniende Figur, im Tanz ums goldene Kalb. Moses, im Gemählde vom feurigen Busch, mag selbst unter den vorzüglichen Stücken noch als eins der vorzüglichsten gelten. Fast alle Gewänder im Durchzug durch das rothe Meer und in der Findung Mosis. Joseph, wel- [89] cher Potifars Weibe entflieht. Jakob, im Traum von der Himmelsleiter. Die Mädchen beym Brunnen. Das herrliche Gewand der Rebecca, welche Jacob dem Isaak bringt daß er ihn segne. Das Gewand des Mannes, der bey Melchisedech ist und auf das Brod und die Gefäße mit Wein zeigt. Der weite große Mantel an der Figur von Gott Vater, im Gemählde wo die Arche gebaut wird. Das Gewand des Engels, in der Vertreibung aus dem Paradies. Das Gewand von Gott Vater, in der Erschaffung der Eva, nebst noch mehr andern. Weil aber, wie vorhin erwähnt worden, in den Logen nicht alles mit eben so großer Sorgfalt und ämsigem Studium gemacht ist, wie in den Hauptbildern der Stanzen; so darf man sich nicht wundern, wenn auch an einigen einzelnen Stellen die Gewänder nicht vollkommen gelungen sind, und da es aus verschiedenen Rücksichten nicht überflüssig seyn kann, sie hier anzuzeigen, so bemerken wir demnach folgende. An der Figur, von Gott Vater, welcher dem Noah befiehlt die Arche zu bauen, läßt das Gewand die Form des linken Beins gar zu deutlich durchscheinen, gleiche Einwendung kann man auch gegen das Gewand machen, mit welchem ein Mann um die Hüften

bekleidet ist, im Gemählde, wo Melchisedech Abrahams Kriegsleuten Wein und Brot reichen läßt. An der schwebenden [90] Figur, von Gott Vater, der dem Isaak befiehlt nach Egypten zu ziehen, sind alle Muskeln des Arms und der
5 Schulterblätter unter dem Gewande zu sichtbar. An der Figur Jakobs, in seinem Zug nach Kanaan, erscheinen ebenfalls die Formen des linken Beins allzudeutlich. An dem rothen Gewand des zuvorderst knieenden Mannes, im Tanz ums goldene Kalb, und an ein Paar Stellen der Gewänder, in
10 der Salbung Davids, ist der Wurf der Falten selbst nicht glücklich gerathen.

Wenn die Frage aufgeworfen wird: welche von den Gemählden in den Logen in Betracht der Ausführung das meiste Verdienst haben? so wird man ohne Zweifel die Taufe
15 im Jordan und das Abendmahl vor allen andern nennen müssen. Beyde werden dem Rafael selbst zugeschrieben, das erste hat in der That den großen Vorzug eleganter Formen und richtiger Zeichnung; ist aber, so wie mehrere von den Bildern, die an den Gewölben nach der Seite des Hofes
20 stehen, beschädigt und dieses setzt uns außer Stand, über das wahrscheinliche oder zweifelhafte dieses Angebens mit völliger Sicherheit zu urtheilen [1]), das Abendmahl zeichnet sich durch sehr fri- [91] sches Colorit aus, auch sind die Gewänder vortrefflich ausgeführt, nur haben die Köpfe der Apostel den
25 lebendigen und seelenvollen Ausdruck nicht, in dem hohen Maaße, erhalten als man von einem Werk, welches von Rafaels eigner Hand ausgeführt seyn soll, erwarten darf. Der Kopf Christi wäre seiner am wenigsten würdig. Nächst diesen ist das Gemählde von den Töchtern Labans beym
30 Brunnen eins der best ausgeführten Stücke. Dasselbe ist von einigen ebenfalls für Rafaels Arbeit gegeben, und vermuthlich mag er wohl die Figuren retouschirt haben, welche

[1]) Joh. Baptista, Christus, der schön gezeichnete Mann, welcher sein Hemd auszieht und der nicht minder schöne, der sich [91] ab-
35 trocknet, haben sich noch ziemlich wohl erhalten. Die beyden schwebenden Engel sind hingegen schwarz geworden und der Grund des Bildes ist größtentheils verblichen.

Gunst auch dem Moses, im Gemählde vom feurigen Busch wiederfahren zu seyn scheint. Ungemein deutlich zeigen sich die edeln Striche des großen Meisters am Kopf, so wie auch an dem einen Arm und Fuß von Potifars Frau, welche den Joseph zurückhalten will. Besonders sind sie am Arm 5 meisterhaft aufgesetzt, unterscheiden sich durch frische Farbe und berichtigen den Contour vortrefflich. Der Sage nach soll Gott Vater, welcher das Chaos theilt, ebenfalls von Rafael [92] selbst ausgeführt seyn, indessen will uns dünken, er selbst habe an dieser Figur nur den Kopf mit dem hohen 10 Ausdruck von Ernst, Würde und Allmacht gemahlt, eine leichte Behandlung überhaupt und einzelne kecke Striche, im Haar und Bart, verrathen die Hand des Meisters, die man auch in wenigen Retouschen an den Händen und Füßen wahrnimmt, welche sonst keine besonders schönen Formen 15 und ein schmuziges Colorit haben. Es giebt ferner noch einige kühne Meisterstriche, in der Figur von Gott Vater, der die Pflanzen aus der Erde hervorgehen heißt, und in der andern, wo er Sonne und Mond an den Himmel setzt, desgleichen scheinen noch die Gemählde von der Anbetung der 20 Hirten und der Könige von ihm selbst übergangen zu seyn[1]). Hauptsächlich vermuthen wir, er möchte wohl an dem sanften Profil der Madonna, in dem ersten von diesen beyden Bildern, das Beste gethan haben.

Nächst den angezeigten Stücken, in welchen wir, mehr 25 oder weniger, die Spuren von Rafaels eigner Hand ehren, sind diejenigen am besten ausgeführt, die [93] von Julius Romanus gemahlt zu seyn scheinen. Man glaubt diesen Künstler an dem kräftigen, aber dabey ein wenig düstern Colorit zu erkennen, an den etwas harten Uebergängen und 30 an den streng bestimmten Umrissen, die, wenn sie schon hier noch nicht fehlerfrey, doch wenigstens richtiger als die seiner Mitarbeiter sind. Alle vier Bilder von den Geschichten Josephs haben die angegebenen Kennzeichen, desgleichen die

[1]) Beyde gehören, in Rücksicht des Colorits sowohl als der 35 Ausführung überhaupt, zu den bessern Stücken in den Logen.

Königin von Saba, das Urtheil Salomons, die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai, der Tanz ums goldne Kalb, wie Moses dem Volk die Tafeln der Gesetze vorhält, Abraham und Melchisedech, wie auch die Figur von Gott Vater in der
5 Erschaffung der Thiere [1]). Die Thiere selbst aber, welche in diesem letzten Bild vortrefflich sind, nebst der Landschaft, die für jene Zeit, als die Landschaftsmahlerey gleichsam noch in der Wiege lag, ein Wunder und noch gegenwärtig für Tag und Ton eins der schönsten Muster ist, halten wir für des
10 Giov. da Udine Arbeit. Derselbe mag auch die Aussicht in dem [94] Bild, wo Joseph dem Pharao den Traum auslegt, gemacht haben, ebenfalls ungemein heiter und angenehm. Des Perin del Vaga Manier, sein helles und übereinstimmendes, doch dabey etwas mattes Colorit in Fresko, zeigt
15 sich in den vier Geschichten vom Josua. Davids Kampf mit Goliath, die Geschichte mit der Bathseba und der Triumph, mögen ihm auch zugeschrieben werden [2]). Franz Penni, genannt il Fattore, hat gewöhnlich rohe, ziegelfarbige Fleischtinten, schmuzige, und zuweilen auch etwas matte Schatten.
20 Es läßt sich vermuthen, dieser habe die Geschichte Isaks, die Engel, welche dem Abraham im Thal Mammre erscheinen und vielleicht auch das Bild vom feurigen Busch, mit Ausnahme dessen, was angezeigtermaaßen an der Figur Moses dem Rafael selbst zugehört, gemahlt.

25 [95] Man weiß, daß Pelegrino da Modena in den Logen mitgearbeitet hat. Seine Werke unterscheiden sich

---

[1]) Vasari (Vite de Pittori Parte 3. V. 1) schreibt dem Jul. Rom. auch noch die Erschaffung der Eva, wie Gott Vater dem Noah befiehlt die Arche zu bauen, das Opfer nach der Sündfluth und die
30 Findung Mosis zu.

[2]) Vasari will behaupten (Vite de Pittori. P. 3 V. 1) auch die Geburt Christi, die Taufe im Jordan und das Abendmahl seyen Arbeiten des P. del Vaga. Wie sollte aber dieser Künstler seine eigenthümliche Manier, welche man in den Geschichten Josuä deutlich
35 erkennt, so haben verstecken, im Abendmahl gegen seine sonstige Gewohnheit ein so frisches Colorit annehmen, und, besonders in der Taufe im Jordan, sich selbst in allen Stücken so sehr übertreffen können, da er doch noch ein Schüler war?

zwar nicht so bestimmt als die der andern Künstler aus Rafaels Schule; indessen ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Salbung Davids und der Sündenfall von ihm ausgeführt sind.

Dem Verfasser sind drey ununterbrochene Folgen von Kupferstichen nach den Gemählden in den Logen bekannt. 5 Die, welche man am öftersten sieht, ist von P. Aquila und Cäsare Fantetto radirt, klein quer Folio. Eine andere, ohngefähr in gleicher Größe, rührt von dem französischen Mahler N. Chapron her, beyden ist gewöhnlich der Prophet Jesaias, nach Rafaels berühmtem Gemählde, in der 10 Augustiner Kirche zu Rom, beygefügt. Die dritte Folge haben Joh. Lanfranchi und Sixtus Badalochi in kleinerm Format skizzenhaft aber geistreich radirt und dem Annibal Carracci zugeeignet. Es war ein sonderbarer Einfall, doch gewiß keine glückliche Verbesserung, daß sie in ver- 15 schiedenen Blättern die Figur von Gott Vater weggelassen und dafür einen Lichtkreis mit dem Wort Jehovah an die Stelle gesetzt. Ohngefähr in gleichem For- [96] mat hat auch Franz Villamena einige Stücke sehr meisterhaft gestochen. Nur Schade, daß sein Werk nicht vollständig 20 geworden ist. Endlich sind noch ohnlängst 13 Bilder, mit den umgebenden Zierrathen, von Joh. Ottaviani in Kupfer gebracht, bey Volpato herausgekommen.

Die Vermählung der heiligen Jungfrau mit St. Joseph;

nach einem Gemälde von Rafael, gestochen von Giuſ. Longhi
1820. Ungefähr 30 Zoll hoch und 20 Zoll breit. Das Original
5 ohngefähr $5^1/_2$ Fuß rheinländiſch hoch und etwa $3^1/_2$ Fuß breit.

[Kunst und Alterthum 1821 Bd. 3 Hft. 2 S. 137—150]

[137] Ehe wir den Leſern von dieſem ſehr vorzüglichen
Kupferſtich nähere Nachricht geben, müſſen wir ſie mit der
Beſchaffenheit des Gemäldes, welchem derſelbe nachgebildet iſt,
10 bekannt machen. Gegenwärtig ziert es die Gallerie des
Palaſts der Wiſſenſchaften und Künſte zu Mayland, iſt aber
von Rafael urſprünglich für eine Kirche zu Civita di Castello
Ao. 1504 gemalt worden, folglich da der Meiſter etwa
21 Jahr alt war. Zeuge von der ganzen Kraft [138] ſeiner
15 Kunſt kann es darum nicht ſeyn, wohl aber von den außer-
ordentlichen Naturgaben welche ihm zu Theil geworden. Eine
richtige Anſicht vom Talent des jungen Meiſters, wie von
den Verdienſten ſeines Werks, enthalten die vier, unter den
Kupferſtich geſetzten Verſe:

20 Se di tai pregi adorno
Fu Sanzio imberbe ancora,
Mai non precorse il Giorno
Piu luminosa aurora.

Geſchmack und Behandlungsweiſe des P. Perugino offen-
25 baren ſich noch in allen Theilen des Werks, aber auch zugleich
Rafaels wachſende Kunſt, der höher anſtrebende Geiſt, das
Geſchick ſeinen Lehrer an Zierlichkeit und Zartheit zu über-
treffen.

In der ganzen Erfindung des Bildes herrscht die anziehendste Naivetät, auch nicht eine Spur von Gesuchtem ist wahrzunehmen, sondern Motive, wie sie das tägliche Leben und die Sitten damaliger Zeit dem Künstler dargebo- [139] ten, heiter mit einem allen Eindrücken des Schönen offenen 5 Sinne aufgefaßt, durchdrungen von zartem, alles Herbe mildernden, veredelnden Gefühl.

St. Joseph ist dargestellt der Maria eben den Trauring reichend, zwischen beyden der Priester welcher die Hände des verlobten Paares hält und einander nähert; vier schöne 10 Jungfrauen begleiten die noch schönere und im Schmuck der höchsten sittlichen Anmuth glänzende Maria; eine fünfte zuletzt gehende Begleiterinn derselben ist schon bejahrt, und leicht möglich daß Rafael sich unter dieser die heilige Anna gedacht. Dem St. Joseph folgen ebenfalls fünf Männer, zwey blühende 15 Jünglinge und drey bereits reif an Jahren, alle haben Stäbe, dem des heiligen Josephs sind oben Blumen entsprossen, über welches Wunder die beyden Jünglinge ihre Stäbe zerbrechen, der eine mit wehmüthigem Gefühl, der andere in raschem Unwillen, das Knie dagegen gesetzt. 20

Protestantischen Kunstliebhabern zeigen wir [140] an, daß diesem Umstand eine alte Sage zum Grunde liegt, der zu Folge sich in Jerusalem mehrere zusammenfanden, um die Maria zu freyen; da erblühte plötzlich Josephs Stab, während die Stäbe der andern Freyer dürres Holz blieben, und so 25 wurde Kraft dieses Wunders die Jungfrau dem Joseph gegeben.

Die Handlung hat der Künstler auf den Platz vor einem runden, oder eigentlich vieleckigen, mit jonischer Säulenhalle umgebenen Tempel gestellt, den glatt mit Steinplatten belegten Mittelgrund mit mehreren Gruppen kleiner Figuren belebt. 30 Mäßige Hügel und Berge schließen die Ferne.

Die Anordnung ist von sehr einfacher Art: die handelnden Personen in der Mitte, Zuschauende zu beyden Seiten; auch bilden sie keine abgesonderten Gruppen, sondern stehen einander gegenüber, hier eine Schaar Männer und da eine Schaar 35 Frauen; der Priester füllt den Zwischenraum aus; die Stellungen hingegen sind so wahr als mannigfaltig, der Aus-

druck [141] sanft und anziehend, die Zeichnung der Formen unstreitig schöner als in den Werken des P. Perugino, sogar kann man sie in hohem Grade zierlich und zart nennen. Die Proportionen dürften wohl überhaupt etwas zu schlank seyn.
5 Auch in diesem Theile der Kunst hatte Rafael sich, als er dieses Bild verfertigte, noch nicht zur völligen Meisterschaft emporgearbeitet, er wagte noch nicht jene kräftigen großartigen Glieder und Gestalten, die in spätern Werken so würdig und herrlich erscheinen.

10 Die Gewänder werfen zum Theil schöne Falten, man bemerkt in denselben das Studium nach der Natur, im Allgemeinen gute Anlage, selbst ein löbliches Bestreben des Künstlers nach breiten ruhigen Massen.

Künstliche Beleuchtung, und dadurch malerische auffallende
15 Wirkung des Ganzen zu erzielen gehörte nie unter die Hauptzwecke von Rafaels Kunst, und wenn sich Beyspiele finden, wo er gewaltigen Schatten glänzendes Licht entgegensetzte und dadurch großen Effect [142] hervorbrachte, so geschah solches doch immer nur der Bedeutung wegen. Indessen entbehren
20 seine spätern Werke weder des Uebereinstimmenden im Ganzen noch des deutlich Auseinandergesetzten in den Theilen, noch der erforderlichen Haltung, welches alles in dem Mayländischen Bilde entweder vermißt wird, oder wenigstens in keinem zureichenden Maße beobachtet ist. Zwar hat jede
25 Figur desselben, einzeln betrachtet, ziemlich richtige Beleuchtung, allein man nimmt keine Unterordnung wahr, kein das Auge anziehendes und festhaltendes Hauptlicht. Alle Figuren erscheinen ungefähr gleich kräftig, daher auch das Ganze, von dieser Seite, nur in soferne Wirkung thut als die Figuren
30 durch gesättigte Farbe von dem hellern Grunde sich dunkel abheben.

Die Arbeit des Kupferstechers betrachtend, sind wir in der That um Ausdrücke zu seinem Lobe verlegen. Führen einige Meister in dieser Kunst den Grabstichel noch kühner
35 [143] und glänzender, so übertrifft ihn doch schwerlich einer an reinlicher, zarter Ausführung. An Kraft ist er ebenfalls nicht zurück geblieben und was mehr sagen will, wir wüßten

kein Kupferblatt zu nennen, worin der Geist das Eigenthümliche des nachgebildeten Originalgemäldes treuer bewahrt hätte, als dem Herrn Longhi hier gelungen ist.

Seine Art zu stechen ist ohngefähr derjenigen verwandt welcher sich R. Morghen zu den Blättern vom Abendmahl 5 und von der Verklärung Christi bediente. Der Kopf des Priesters scheint uns ein wahres Kunst- und Meisterstück, belebter Darstellung sowohl als schönen Stichs; nächst demselben ist auch der Kopf der heiligen Jungfrau vorzüglichen Lobes werth, sodann des hinter ihr stehenden anmuthigen 10 Mädchens, dessen Gesicht beynahe ganz von vorn gesehen wird.

Schon erinnerten wir, daß Rafaels gegenwärtig besprochenes Gemälde aus seiner frühern Zeit herrühre, also von Seiten der Hal- [144] tung wohl nicht durchaus befriedigen könne, darum dürfen auch an den Kupferstich keine 15 strengen dahinzielenden Anforderungen geschehen; es ist aber billig zu bemerken, daß Herr Longhi mit seiner, obwohl versteckter Kunst, und ohne der treuen Nachahmung etwas zu vergeben, alles was störend, grell oder unangenehm hätte abstechen können, in seinem Blatt zu vermeiden und gehörig 20 zu mäßigen gewußt hat.

Aus Ursachen, welche uns nicht bekannt geworden, hat Hr. Longhi für gut befunden die Abrundung am obern Theil von Rafaels Gemälde im Kupferstich nicht zu beobachten, sondern den Luftton bis in die Winkel auszudehnen, wodurch 25 aber an dem obern Theil des Blattes etwas Leeres und Monotones gefühlt wird, anstatt daß im Original in und unter einem Halbzirkel, welcher bis ans Niveau der jonischen Capitäle heruntersteigt, der Tempel fürs Auge sehr befriedigend eingeschlossen ist. 30

[145] Noch wollen wir beyläufig bemerken, daß unser Urtheil über die Verdienste der Arbeit des Kupferstechers an vollkommen frischen Abdrücken zu prüfen seyn möchte; wie uns denn ein ganz ausgezeichnet guter vor der Schrift unter Augen gelegen. 35

Wer mit dem Gange des Kunstbestrebens nicht gänzlich unbekannt ist, weiß, daß viele Liebhaber der Kunst, und Künstler sogar, Rafaels Gemälden von der sogenannten ersten Manier, das heißt seinen Jugendarbeiten, oder solchen welche dem vorerwähnten, vom Herrn Longhi gestochenen Bilde im Styl ähnlich sind, den Vorzug vor den spätern und vollkommnern Werken dieses großen Meisters einräumen; und wenn auch wir eingestehen müssen, Rafaels junge Muse ziehe auch uns besonders an, ohne uns jedoch die höhern Eigenschaften seiner spätern Kunst zu verdunkeln: so ist es wohl der Mühe werth zu untersu- [146] chen: woher das Reizende, Einschmeichelnde in des Meisters Erstlings-Productionen komme, und wie sich jenes allzugünstige Urtheil mancher Künstler und Liebhaber über dieselben erklären lasse.

Mit außerordentlichen Anlagen zur Kunst und einem reichen, schönen Gemüth war Rafael von Natur begabt; in der Schule des P. Peruginó hatte er sich soviel Kunstfertigkeit erworben als zur Darstellung eigner Gedanken erforderlich ist, und trat sodann, eben in den frühen schönen Lebenstagen, wenn alle Gegenstände mit Liebe aufgefaßt werden, selbst als Meister auf. Gemüth und Sinn waren ihm noch erfüllt von Perugino's zarten Gestalten mit sanften schmachtenden Zügen; aber wenn in des Lehrers Bildern immer ein gewisses wehmüthiges Sehnen waltet, so führt uns hingegen der Schüler, empfänglicher für das wahre Schöne, in eine heitere Unschuldswelt, wo ewiger Friede wohnt.

[147] Allmählich erweiterte sich das Vermögen unsers edeln Meisters; er griff um sich in Höhe und Tiefe; seine Werke erhielten bald mehr Gedankenumfang, die Formen mehr Mannigfaltigkeit, Fülle und größern Charakter; den Ausdruck steigerte er zu mehrerem Leben und größerer Kraft. Hat gleich die Behandlung in seinen frühen Werken nichts Aengstliches, so zeugt sie doch von großer Sorgfalt. Allein auch hierin erwarb er sich bald mehrere Freyheit und unterwarf endlich die Kunst in allen ihren Theilen seinem Willen dergestalt, daß Wissenschaft und Fertigkeit ihm, wie leichte und gehorsame Werkzeuge, dienten. Unter seiner Meisterhand

gestalteten sich Natur-Bilder zur sichtbaren Sprache, in welcher er uns gemalte Gedichte überliefert hat: denn dieser Name glauben wir komme den meisten seiner spätern Werke mit Recht zu. Will man alles Vorstehende gedrängt zusammenfassen, so läßt sich sagen: Rafaels Gemälde aus der frühern Zeit sind im hohen [148] Grad anziehend, Ausflüsse einer schönen Seele, Verkünder ungemeiner, ja in ihrer Art einziger Talente; seine spätern Werke sind wohl überhaupt nicht mehr so lieblich, hold und sanft, aber dafür kräftiger und männlicher empfunden, tiefer, umfassender gedacht, gedichtet, mit weit vollkommenerer Kunst, mit größerer Meisterschaft ausgeführt.

Die Verschiedenheit der Meynungen über die Frage: Ob Rafaels frühern oder spätern Werken höherer Werth beyzulegen? kann in Folge des Vorhergehenden aus keiner andern Ursache herrühren als aus dem verschiedenen Anschauungsvermögen, aus mehrerer und minderer Geistesthätigkeit der Beschauer und Beurtheiler solcher Gemälde. Den Fall gesetzt, es befänden sich in einer Sammlung Werke von Rafaels erster Manier, Arbeiten aus der Zeit seiner Jugend, etwa wie das gegenwärtig zu Mayland befindliche Gemälde und andere demselben ähnliche, zugleich aber auch später verfertigte, mit des Meisters ganzer Kunstgewalt, [149] etwa wie die Madonna zu Dresden oder die von Foligno; so wird ein bloß passiver Beschauer ohne allen Zweifel seine Neigung jenen frühern Werken zuwenden, indem das innwohnend Gemüthliche zum Gemüthe spricht, das Stille, Bescheidene, Unschuldige und Zarte ihm ein wonnigliches Gefühl erregt.

Wer hingegen schauend zur selbsteigenen Geistesthätigkeit gelangt und über Gegenstände der Kunst mit reifgewordenen Kenntnissen zu urtheilen vermag, wird zwar von den Werken erster Manier auch angezogen werden, er wird solche hochachten, theils weil sie erfreulich und wirklicher Verdienste wegen sehr ehrenwerth sind, theils weil sie des Meisters künftige Größe verkünden; nach besonnener ruhiger Prüfung jedoch wird er zuverlässig den später verfertigten Bildern den Vorrang zugestehen, in ihnen höhern Geistesflug wahrnehmen,

gereifteres Denken, edlern Styl in Formen und Falten, kräftigern Ausdruck und gereinigtern Geschmack; bey wie- [150] derholter Betrachtung werden sich immer neue Schönheiten, neue geistreiche Beziehungen entfalten, neuer Anlaß zu größerer 5 Bewunderung sich ergeben. Und nun sey noch einmal an das oben schon Ausgesprochene erinnert: daß der passive Beschauer, der Dilettant, von der Anmuth in Rafaels frühen Arbeiten mehr angezogen wird, und geneigt ist sie höher zu achten als die Werke der spätern Zeit; daß aber diesen der 10 ernster Forschende, tiefer in das Wesen der Kunst Eindringende, mit vollem Recht den Vorzug zugesteht.

Sanct Sebalds Grab zu Nürnberg, in Erz ausgeführt von Peter Fischer und seinen Söhnen.
(1506—1519.)

[Kunst und Alterthum 1823 Bd. 4 Hft. 1 S. 37—41]

[37] Ein treffliches, vom Herrn Director Albert Reindel mit liebevoller Sorgfalt selbst gezeichnetes, rein kräftig und ausführlich gestochenes Blatt, etwa zwanzig Zoll französisches Maaß hoch und sechzehn Zoll breit. 5

Peter Fischers berühmtestes Werk, das trefflichste was deutsche Bildnerey zur Zeit ihres besten Flors im Anfang 10 des sechzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist dergestalt überschwenglich mit Figuren und allerley Zieraten geschmückt, daß wer unternehmen wollte durch Worte eine deutliche Vorstellung von demselben zu erwecken, sich wohl umsonst bemühen möchte. Wir setzen darum voraus, unsern Lesern sey ent- 15 weder das bronzene Werk Fischers selbst bekannt, oder sie seyen durch den Kupferstich [38] davon unterrichtet, und für solche, die beydes nicht sind, melden wir, daß der silberne zum Theil vergoldete Reliquien-Kasten, wahrscheinlich von älterer Arbeit, worin die Gebeine des Heiligen ruhen, auf einem 20 Basemente steht, dessen lange Seiten von vier erhobenen Arbeiten, die kurzen von zwei kleinen Statuen, nämlich der des beygesetzten Heiligen und der des verfertigenden Künstlers geziert werden.

Sarg und Fußgestelle umgiebt und überwölbt in ange- 25 messenen Verhältnissen eine gothische Halle, über deren drey

Bogen, drey kleine Kirchen von eben diesem Geschmacke stehen, das Ganze in der Höhe endigend. Der Hauptbilderschmuck besteht aus zwölf etwa ellenhohen Statuen der Apostel, welche an den Pfeilern der Halle angebracht den Reliquienkasten 5 umstehen. Ueber ihnen, ganz oben auf den Pfeilern, befindet sich eine gleiche Zahl, etwa halb so hoher, Propheten-Figuren. Unten an den Pfeilern und zwischen denselben gewahrt man noch verschiedene Thaten-Bilder [39] des Herkules nebst mehrerem andern der alten Mythologie Zugehörigen; desgleichen mancher- 10 ley Thiere. Scherzende Kinder sind überall, wo der Raum einigen Schmuck zu erfordern schien, durch das ganze Werk in Menge angebracht.

Peter Fischer war gewiß einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit und aller Ehren werth, wie hohe Forderungen 15 man auch an den Künstler machen mag. Alle Figuren der angezeigten erhobenen Arbeiten am Fußgestelle des Reliquien-kastens sind natürlich und gefällig in Formen, Gebärden und Gewändern, jede hat den ihr zukommenden Charakter, man entdeckt nirgends etwas Gesuchtes, aber auch wenig Gewähltes, 20 überall getreue Nachahmung der Natur bey keineswegs ängst-licher Behandlung.

Die merkwürdigsten Bilder am ganzen Monumente sind indessen die Figuren der Apostel, durchaus edle schlanke Ge-stalten, würdige Gebärden und Köpfe, zumal nimmt sich der 25 Kopf des Heiligen Paulus gut aus. St. Johannes der [40] Evangelist hat eine hübsche jugendliche Bildung. Die Gewänder sind überhaupt zu loben, von sehr zierlichem Faltenschlag; weniger die Formen an Armen, Beinen und Füßen, diese erscheinen zuweilen etwas dürftig und gemeiner Wirklichkeit 30 nachgebildet.

In den sehr lobenswürdigen Propheten-Figuren suchte der Künstler den Charakter jüdischer Lehrer darzustellen, und man muß gestehen daß ihm sein Bemühen meistens vortrefflich gelungen ist; ihre Bewegungen sind lebhaft und natürlich, die 35 Gewänder mit Geschmack gelegt.

Manches was wir hier über Peter Fischers Kunst günstiges mittheilten, nach Betrachtungen welche vor wenigen

Jahren unter Anschauen seines Werks gemacht worden, dürften aufmerksame Kunstliebhaber selbst im Kupferstich des Herrn Dir. Reindel wiederfinden, so treue Sorgfalt hat derselbe wie auf das Ganze auch auf jedes Einzelne verwendet; vornehmlich machen die Figuren der Apostel und der Propheten 5 [41] beydes seinem Fleiß und seinem Kunstvermögen besonders Ehre.

Über Goethe's Colossalbildniß in Marmor von David.

[Kunst und Alterthum 1832 Bd. 6 Hft. 3 S. 482—491]

[482] Der französische Bildhauer M[r] David, welcher zu
5 Paris große öffentliche Werke ausgeführt und bey seiner Nation
für den besten oder wenigstens einen der besten jetzt lebenden
Meister des Faches gilt, fand sich im Sommer des Jahres
1829 aus eignem freyem Antrieb bei Goethe ein, um dessen
Bildniß zu verfertigen. Goethe entsprach dem Wunsch des
10 ehrenwerthen Künstlers und gewährte ihm hinreichende Sitzungen,
wodurch denn ein mit vielem Fleiß behandeltes Modell des
Kopfs zu Stande kam, das, woferne man sich die passende
ganze Figur dazu denken wollte, zu einem an Größe [483]
dem farnesischen Hercules nicht nachstehenden Werke Gelegen-
15 heit geben würde.

Nach Paris zurückgekommen, arbeitete M[r] David sein
Modell in weißem Marmor aus, dem Dichter zum würdigen
Geschenk. Seit dem 28. Aug. 1831 bewahrt die Groß-
herzogliche Bibliothek zu Weimar dieses Kunstwerk und, dem
20 kunstliebenden Publicum nähern Bericht von dessen Beschaffen-
heit mitzutheilen, sey unsere gegenwärtige Aufgabe.

Daß man im Beurtheilen der Werke bildender Kunst
sorgfältig das Zeitalter aus welchem sie herrühren und den
damals herrschenden Geschmack beachten müsse, steht als un-
25 bestreitbare Regel fest, weil es außerdem nicht möglich seyn
würde entgegenstehenden Verdiensten, z. B. denen des Albrecht
Dürer, oder des Martin Schön, Gerechtigkeit widerfahren zu
lassen und doch auch die Arbeiten eines G. Douw, D. Teniers,

G. Schalken und anderer solcher Meister gehörig zu würdigen; die naive Einfalt des Giotto in kunstloser Einklei- [484] dung dem eleganten Geschmack der kühnen Behandlung des Guido Reni gegenüber. Hieraus folgt aber, daß der Beurtheilende, wie die Entstehungszeit eines Werks, eben so die verschieden- 5 artigen Bestrebungen der Künstler und Schulen in Erwägung zu ziehen hat. Italiänische Kunsterzeugnisse, meist religiösen Inhalts, zeigen überhaupt mehr Ernstes, edlere Gestalten, schönere Gliederformen; sie verleugnen selten den Einfluß der Antike. Die Niederländer, an die Natur sich haltend, schildern 10 mit Vorliebe Scenen des gemeinen Lebens; sie suchen das Auge durch scheinbare Wahrheit zu reizen, durch Fleiß, große Nettigkeit in der Ausführung, gutes Colorit und den Zauber malerischer Effecte; nicht selten findet sich wahrhaft Poetisches unter solchem bescheidenen Aeußern vorgetragen. 15

Wer nun die Vorzüge italiänischer Bilder richtig würdigen und gegen die hochschätzenswerthen Leistungen der Niederländischen Maler ebenfalls Gerechtigkeit üben will, wird sol- [485] ches nur dann zu thun vermögen, wenn er sich dem verschiedenen Geschmack und den abweichenden Kunstansichten 20 zu fügen weiß. Eben dieses ist auch in Beziehung auf französische Werke nöthig; die nationale Eigenthümlichkeit der französischen Meister, ihre von der unserigen abweichende Weise die Natur anzuschauen und daher entstehende wesentliche Differenz in den Kunstbegriffen, dürfen nicht unberücksichtigt bleiben. 25 Gewiß ist der französische Kunstgeschmack im Allgemeinen nicht zu empfehlen, denn das Theatralische, was allen Productionen desselben anhängt, kann für offenbaren durchaus nicht zu rechtfertigenden Irrthum gelten. Andere aber irren ebenfalls und beeinträchtigen die Kunst, wiewohl auf andere Weise. Daher 30 wagen wir zu sagen: Wer nicht mit den Eigenthümlichkeiten der Franzosen, ihren Sitten und der aus denselben hervorgehenden Denkart gründlich bekannt ist, sollte nur mit großer Vorsicht und besonders mit Mäßigung über die von ihnen herrührenden [486] Kunsterzeugnisse urtheilen, indem er sonst 35 gegründeten Vorwürfen herber Strenge, wenn nicht gar der Unbill, sich aussetzt.

Diese und ähnliche Betrachtungen veranlaßte das obenerwähnte Colossal-Bildniß Goethe's von Mr David, worüber wir jetzt ausführlichere Nachricht geben.

Nicht leicht sind über ein neues Kunstproduct so ganz 5 verschiedene Meinungen geäußert worden, als wir über das zu vernehmen hatten, welches uns hier beschäftigt. Einige, und zwar wackere gescheute Leute, aber mit französischer Geschmacksbildung, priesen dasselbe ohne Maaß als ein unübertreffliches Meisterstück; andere hingegen, welche der 10 Kunst in Deutschland und in Italien sich beflissen hatten, wollten die Arbeit durchaus nicht für eine ganz gelungene gelten lassen. Wir an unserm Ort glauben: die Lober so wie die Tadler seyen beyde in ihren Aeußerungen von der rechten Mittelstraße abgewichen und man werde die so ganz ver- 15 schiedenen Urtheile sich [487] aus jener oben zur Sprache gekommenen nationalen Geschmacksrichtung erklären müssen. Als zuverlässig ist anzunehmen, daß alle auf gewöhnlich deutsche Weise Gebildeten, sich schwerlich ganz mit dem Werk des Mr David werden befreunden können. Wie solches jetzt, 20 da die Localität freylich einen völlig zusagenden Platz nicht darbieten kann, aufgestellt ist, macht das Ganze, zumal in einiger Entfernung, nicht sogleich günstigen Eindruck; näher tretend wird aber der kundige Beschauer allmählig besser befriedigt und fühlt bey genauer Untersuchung des Details 25 sich gern zum Beyfall verpflichtet. Die Augen, so wie der Mund, sind besonders lobenswerth; jene, mit treuester Sorgfalt der Natur nachgebildet, haben einen geistreichen sinnigen Blick, erscheinen jedoch in Verhältniß zu den übrigen Theilen, vornehmlich zur Nase, etwas klein. Der Mund ist, unsers 30 Erachtens, vortrefflich gelungen, höchst wahrhaft, von angenehmer Form; die Lippe ein wenig gehoben, wie [488] zum Sprechen, und dadurch gleichsam beseelt. Das Milde, Weiche, wodurch der treffliche Künstler den äußerlichen Character aller fleischigen Theile auszudrücken wußte, bewährt seine überaus 35 große Fertigkeit in Behandlung des Marmors. Auch die Ohren sind mit löblichem Fleiß ausgeführt; sie stehen indessen etwas weit zurück und dürften vielleicht ein wenig größer

gehalten seyn. An den Haaren verdient der meisterhaft geführte Meißel unsern vollen Beyfall, hingegen möchte man ihnen noch etwas gefälligern Lockenschlag wünschen; sie sehen fast ein wenig zerzaust aus, umstarren das Haupt und bewirken zum Theil den vorhin schon erwähnten minder an- 5 genehmen Eindruck des Ganzen aus der Ferne; übrigens sind sie, was günstig bemerkt und als wirkliches Verdienst anzurechnen ist, um die Stirne sehr gut angesetzt.

Sey uns nun vergönnt auch das geistreiche Urtheil eines französischen Kunstfreundes wörtlich hier anzuschließen, um 10 was wir oben über [489] die Verschiedenheit der nationalen Geschmacksrichtung äußerten, noch anschaulicher darzulegen.

Le buste de Goethe par David est beau comme celui de Châteaubriand, de Lamartine, de Cooper, comme toute application de génie à génie, comme l'oeuvre d'un ciseau 15 apte et puissant à la reproduction d'un de ces types créés tout exprès par la nature pour l'habitation d'une grande pensée.

De toutes les ressemblances tentées avec plus ou moins de bonheur, dans tous les âges de cette longue 20 gloire, depuis sa jeunesse de vingt ans jusqu' au buste de Rauch, le dernier et le mieux entendu de tous, ce n'est pas une prévention de dire que celui de David est le meilleur, ou pour parler plus franchement encore, la seule réalisation de cette ressemblance idéale, qui 25 n'est [490] pas la chose, mais qui est plus que la chose, la nature prise au-dedans et retournée au dehors, la manifestation extérieure d'une intelligence divine passée à l'état d'écorce humaine. Et il est peu d'occasions comme celle-ci, où l'exécution colossale ne semble que 30 l'indication impuissante d'un effet réel. Un front immense, sur lequel se dresse, comme des nuages, une épaisse touffe de cheveux argentés, un regard de haut en bas creux et immobile, un regard de Jupiter olympien, un nez de proportion large et de style antique, dans la 35

ligne du front; puis cette bouche singulière avec la lèvre inférieure un peu avancée, cette bouche, tout examen, interrogation et finesse, complétant le haut par le bas, le génie par la raison; sans autre piedestal que son
5 cou musculeux, cette tête se penche comme voilée vers la terre: c'est l'heure où le génie couchant abaisse son régard vers ce monde qu'il éclaire encore d'un rayon [491] d' adieu. Telle est la description gross du buste de Goethe par David. —

10 Immerhin mögen wir uns glücklich schätzen ein so würdiges, bleibendes Denkmal der enthusiastischen Verehrung des genialen Ausländers für unsern Goethe zu besitzen.

Meyer.


LIBRAR


Stanford University Libraries
3 6105 005 599 449

